عبد الله الغَذّامي

الخطيئة والتكفير

من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق



المركز الثقافي العربي

عبد الله محمد الغذامي

الخطيئة والتكفير

من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction)

قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر

مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية

المركز الثقافي العربي

الكتاب

الخطيئة والتكفير

تأليف

عبد الله محمد الغذامي

الطبعة

السادسة، 2006

عدد الصفحات: 336

القياس: 17 × 24

الترقيم الدولي:

ISBN: 9953-68-152-X

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ 961+

عبد الله محمد الغذامي

الخطيئة والتكفير

الإهداء

إلى من تجرع المرّ كي يذيقني العسل.

إلى مَن كَدح كي أرتاح.

إلى من وطئ الأشواك حافياً كي يوصلني إلى المدرسة.

إلى أبي الحبيب.. يرحمه الله.

وإلى مَن أحبتني فبكت لكل فراق.

وسالت دموعها على عتبات كل لقاء..

إلى أمي الغالية.. يرحمها الله.

ثمرة أسأل الله تعالى أن تصدق مثل صدقكما.

عبد الله

بسم الله الرحمن الرحيم

رَوَّضت العلوم الإنسانية نفسها، منذ قرون، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبداً، ولكن فجأة ظهر مَنفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المَنفذ هو علم اللغة (الألسنية).

ليفي شتراوس (Pettit, 74)

تستطيع الألسنية أن تعطي للأدب النموذج التوليدي، الذي هو المبدأ لكل العلوم، ذلك لأن القضية هي في الاستفادة من قواعد معيّنة لتفسير نتائج محددة.

رولان بارت (Culler 128)

الفصل الأول

البحث عن نموذج
من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction)

1 ـ نظرية البيان (الشاعرية).
2 ـ مفاتيح النص: البنيوية، السيميولوجية، التشريحية.
3 ـ فارس النص: رولان بارت.
4 ـ أفق النص (نظرية القراءة) // تفسير الشعر بالشعر.
5 ـ النموذج: الجملة الشاعرية // الخطيئة والتكفير.

• • •

1 ـ 1 نظرية البيان (الشاعرية):

عندما تكون على وضح من نهار التاريخ، تقف على صهوة الزمن مواجهاً بقرون يتضاعف مدّها الحضاري ومعطياتها النقديّة، عربيها وغربيها، وتزمع ـ مع هذا ـ على الكتابة عن أديب متميّز، فإنك حينئذ واقف على حافة زمن محفور في ذاكرة الإنسان حفراً غائراً يضيع فيه حسك حتى لا يكون له صدى أو ظل. فالتقاليد الأدبيّة المتوارثة من هذه الأزمان تواجهك بمدّ زاخر، لست أمامه بصامد إلا كصمود الريشة تهبّ عليها النسائم عليلها ومهتاجها. وأي مسلك تطرقه بقلمك ستقع فيه حوافرك على حوافر من فوق حوافر، تكدّس بعضها على بعض، ولحمها الزمن بلحمة لن يكون لك فكها مهما أوتيت من عزائم، وهي عزائم ستراها تتكسّر على بعضها كما تتكسر النصال على النصال، فأي منهج نقدي تأخذ به، وأي رأي تسعى إلى تكوينه، وأي مدرسة تشكلها، لن تكون كلها سوى حوافر تقع على حوافر غرست ـ من قبلُ ـ في جبين

الزمن سابقة على وجودك، بل مكونة لوجودك، وليست إلا بعض صنائعه.

وهذا ما جعلني أبحث عن تميّز تخرج به عن سواك، فذاك مطمح لا سبيل إلى تحقيقه، وإن شرف قصداً وتسامى بالنفس نبلاً وارتفاعاً. ولكن حسب المرء عزيمة أن يدرك أدنى درجات القبول من الغير، وذلك بأن يبلغ حداً يقنعه في أن ما يقدمه أمر فيه جدوى لو فقدت بعضها لرجعت عليه.

ولذلك تحيّرت أمام نفسي، وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج أستظلّ بظله منهجياً بهدف التظلل عن وهج النور المخترع في نفسي، كي لا أخسر عشق الأمس، واحتاج الأمر إلى عمر وما زلت في ذاك المخترع حتى وجدت منقذاً ساقه الله في مسالكه، فوحدت منهجي، ووحدت نفسي، واستقمت في موضوعي على رغب، وامتطيت صهوته امتطاء الفارس لجواده الأصيل.

والدخول في الأدب عمل يشبه حالة الفروسية، فهو غزو وفتح، يتجه فيه الغازي نحو النص، الذي هو استعمار له. وإذا ما كسب القارئ من تجربته هذه مع النص، فهو إذاً (ناقد). ومن الناقد (لا قارئ) منظور من النص وفيه، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة.

والنص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها.

وخير وسيلة لنظر في حركة النص الأدبي، وسبيل تحرره، هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كان معرفة لغوية أصبحت في إطار نظام الاتصال اللغوي البشري، كما يشخصه رومان ياكوبسون[1] في نظرية الاتصال وعناصرها الستة[2] التي تغطي كافة وظائف اللغة، بما فيها الوظيفة الأدبية.

فالقول يحدث من (مرسل) يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه). ولكي يكون ذلك فعلياً، فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي:

(1) رومان ياكوبسون: شخصية علمية فذة [illegible] الألسني [illegible] في أوروبا وأمريكا بات مكرّ، السوفي في عدد لا يحصى من المريدين. ولد سنة 1896م. انظر عن ترجمته Sebeok: Style XI
المسدي: الأسلوبية 34

(2) Jakobson, Closing Statement, Linguistics and Poetics 353

ـ (سياق) وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة الخطاب ويكون لفظياً أو قابلاً للشرح اللفظي.

2 ـ (شفرة) وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة. ولا بد لهذه الشفرة أن تكون معروفة بين (المُرسِل) و(المُرسَل إليه) معرفاً كلياً أو على الأقل معرفاً جزئياً.

3 ـ (وسيلة اتصال) مادية حسية أو نفسية ترابط بين الباعث والمتلقي تمكّنهما من الدخول والبقاء في (الاتصال). ويمكن رسم هذه العناصر الستة:

سياق

رسالة

مرسل ———————— مرسل إليه

وسيلة

شفرة

ولكن الذي يحدث إنما يدور في هذه المداخلات الستة مهما كان نوع ذلك الخطاب واختلاف الأقوال في طبيعتها وفي خصائصها إنما يكون في تركيزها على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواه، وبذا تختلف وظيفة الخطاب من إخبارية أو نفعية أو انفعالية كما يمثل ذلك (ياكوبسون) ويجعل الوظائف ستاً حسب تركيزها على العناصر[3]. والذي يهمنا هنا هو الوظيفة الأدبية، وذلك حين يصبح الخطاب اللغوي أدبياً. وهو تحول نوعي يحدث للخطاب بنقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي.

ولكن كيف يحدث هذا؟ إنه يحدث من خلال حركة الأداة، أي اللغة (الرسالة) إلى نفسها. فالرسالة في الكلام اللغوي تتجه في حركة سريعة من باعثها إلى متلقيها وعليها هي نقل الفكرة، وإذا ما تم ذلك انتهى دور الرسالة عندئذ. ولكن في حالة (الخطاب الأدبي) تنحرف (الرسالة) عن خطها المستقيم، وتعكس توجه حركتها وتشير إليها، إلى ذاتها، بحيث لا يصبح (المرسل) باعثاً، و(المرسل إليه) متلقياً، وإنما يتحول الاثنان معاً إلى مرسلين منشغلين على مصدر واحد يشغلهما ويحتويهما هو الخطاب، أي (النص). ويتحول الخطاب اللغوي من (رسالة) إلى (نص) ولا يصبح همها (نقل الأفكار) أو (المعاني بين طرفي الرسالة)، ولكنها تتحول لتصبح هي غاية

(3) السابق 357، ومن المفيد مراجعة عبد السلام المسدي: الأسلوبية 154

نصّه، وهذا هو عرس وجوده الذاتي في عالمها الخاص به، وهو جنسه الأدبي الذي يحتويه. فالقصيدة تعرف نصّها في الشعر الذي هو نوعها، والقصة والمقالة كل منهما في جنسها الخاص بها، وتكون بذلك نصاً من نصوص تتلاحق وتتشابك لتؤسس فيما بينها سياقاً أدبياً يتطور حتى يصبح جنساً محدداً كالشعر العذري، والشعر الحر، والرواية، والمسرحية... إلخ

وهذا النوع منها يتعدد في أطوار تكونه وينضاف إليه عناصر أخرى مهمة مثل عنصر (السياق) و(الشفرة).

فالسياق عند (ياكوبسون) هو الخلفية المرجعية التي يجري نقل من خلالها. فمثل خلفية للرسالة تمكّن المتلقي من تفسير المضمون وفهمه. فالسياق إذاً هو الرصيد الحضاري للقول وهو مادة مدنية بوجود حياته وحياله. ولا تكون (الرسالة) ذات وظيفة إلا إذا أسعفها (السياق) بأسباب ذلك ووسائله. والمرء الذي لا يعرف الشعر النبطي مثلاً لا يستطيع فهم قصيدة نبطية، حتى وإن استمع إليها ألف مرة، لأنه لا يعرف سياق هذه القصيدة، وهو الشعر النبطي كجنس أدبي متميز. ولكل نص أدبي سياق يحتويه، ويشكل مع حالة نسقه وحالة إدراكه.

ولكل نص أدبي هو حصيلة سياق عام ينبعث من نصوص سابقة في جنسه الأدبي. فالقصيدة العربية سياق مولّد عن كل ما سبقها من شعر عربي، وليس ذلك السالف سوى (سياق) أدبي لهذه القصيدة التي ستضيف إليه وتصير مصدراً لوجوده النصوصي.

ويحدث هذا (الرسالة) في تحوّلها إلى (نص) بأخذ معها (السياق)، ويحمل فيه بعداً على تحويل توجيهها إلى ذلك نصها. ولكن هذه العملية تحمل خطورة كبيرة على مصير (الرسالة)، وذلك لأن السياق أكبر وأضخم من الرسالة. وهو أسبق منها إلى الوجود. وأمكن منها في النفوس. ببعضها هي وليدة يافعة، مهددة بالسقوط في أحضان السياق، الذي يحاول هضمه عليها إلى ابتلاع كامل لها. فالسياق كجنس أدبي راسخ قد يتغلب على (النص) ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثلة. ولو حدث هذا ـ وكثيراً ما يحدث ـ فإن النص سيسقط ويصبح نصاً فاشلاً كجنس مصنوع. ولا بد هنا من ذكاء (المرسل) الذي هو المبدع كي ينقذ النص من السقوط. وخير السبل في ذلك هو الاستعانة (بالشفرة). والشفرة هي اللغة الخاصة بالسياق، أي أنها الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي. وللشفرة خاصية

بداعية غريبة، فهي قابلة للتجدّد والتغيّر والتحوّل، حتى وإن ظلت داخل سياقها. ويستطيع كل جيل أدبي أن يبدع شعريته المتميزة عن جيل المبدع نفسه. كذلك تقدر على استحضار شعريته التي تحمل خصائصه هو جنباً إلى جنب مع خصائص شعرية السياق الخاصة بجنسه الأدبي الذي أبدع فيه. وهذه الأخيرة هي حالة التميز العليا التي لا يحققها إلا قلائل من المبدعين الذين يُغيّرون مجرى الأدب، ويطوّرونه إلى حد إبداعي جديد.

وبتحرك الشعرية بهذا الشكل يسهم إسهاماً فعالاً في نماء السياق وسموّه وازدهاره. ولكن تغيّر الشعرية لو تفرّد وشاع في جيل تتضافر إبداعاته في تكوين شعرية تتميز عن سوابقها حتى تنفصل عنها، فإننا عند ذلك سنكون على مشهد من ولادة سياق جديد ينطلق من محصلة تغيّر الشعرية الواسع. وذلك ما هو حادث اليوم في تكوين سياق (الشعر الحر) في الأدب العربي الحديث، حيث إنه شعر عربي في صورة متميزة كثرت وشاعت، حتى أوشكت أن تصنع سياقاً شعرياً جديداً يجاري سياق الشعر العربي الموروث بسماته الموروثة وخصائصه.

وبذلك فإن (الشعرية) مهمة جداً في تشكيل النص أولاً، ثم في تمييزه عن النصوص في السياق. والشعرية هي خصوصية النص، وروح تميّزه.

وبهذا نصل إلى تصور حركة (الرسالة) في سبيل تحولها إلى (نص)، فهي تتجه أولاً نحو ذاتها، معتمدة على السياق لتحقيق سماتها وعرض وجودها في داخل نوعها، وهو جنسها الأدبي. ثم ترتكز على (الشعرية) لتؤسس هويتها الخاصة، وتميّزها عن سواها لتصبح ذات وجه خاص. وهذه كلها عمليات نحوية، ترتكز كل التركيز على نفسها، وما فيها من طاقة نصية. ولا شأن للمتلقي هنا، لأن المتلقي هو طالب الدلالة النصية، وهذا شيء انصرفت عنه (الرسالة) وعزفت عنه. ولذلك فإنه لا بد من عزل المتلقي وإبعاده عند تلقي (النص الأدبي) أو مناقشة حركة الإبداع الأدبي. وسنتحدث عن ذلك بتفصيل يوضح القول فيه لاحقاً إن شاء الله.

والعلاقة بين السياق والشعرية متشابكة تشابكاً عضوياً محكماً، فلا وجود لأحدهما دون الآخر. فالقصيدة تستمد وجودها من (الشعر)، والشاعر وهو يكتب قصيدته، يضع نفسه في مواجهة مع كل سابقيه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته، ولذا قال رولان بارت: (إن الطلاقة ليست سوى شكل مغاير للماضي) واليوم يتاح من

الأمس)[44] فالمتنبي محفوظ في شوقي، وأبو تمام في السياب، وعمر بن أبي ربيعة في نزار قباني.

والنص يوجد هويته بواسطة شعريته (أسلوبيته)، ولكن هذه الهوية لا تكون بدون حضور إلا بوجود السياق. فالسياق ضروري لتحقيق هذه الهوية. كما أن السياق لا يكون إلا بوجود نصوص تتجمع على مر الزمن لتشكل سياقاً منها. وهذا يعني اعتماد السياق والشعرية على بعضهما لتحقيق وجودهما.

وموضع النص من السياق مثل موضع الكلمة من الجملة، فلا قيمة للكلمة من دون الجملة، مثلما أنه لا وجود للجملة من دون الكلمة.

وقد يكون النص الذي يخالف السياق ناجحاً في تكثيف طاقته الإبداعية، وفي حركة تستشرف نموذج متطور يجعل النص مفعماً بالحيوية والقوة مما يجعله بعيداً عن قيود الرسالة النفعية، ويحرره من مقوماتها.

والسياق له وجود قوي لإشعاع في الذوق الأدبي لجمهور المتأدبين. وقوة هذه الجماعة توضح التمايز بين جنس أدبي وآخر، إلا أن السياق قد يتشظى في مسارات متقاطعة في لحظات احتكاكه مع النص في حالة تنوع أجناس الكتابة. فالشاعر الذي أدمن الشعر، وتشبع بسياقاته وتمرساته، فهل نعده مسكوناً بالشعر حتى وإن كتب نثراً أو رسالة شخصية، أو تحدث في مكالمة هاتفية، حيث يتجاوز السياق الشعري سياقه، ويتداخل مع سياق النثر، فيعرض فيه شيئاً من شعرياته. وقد نجد نثر أحمد شوقي محمّلاً بشعريات شعرية مؤثرة، وكذلك نثر حمزة شحاتة ورسائله الخاصة (ولا سيما إلى ابنته شيرين). وهذه حالات سياقية تحتاج إلى سيطرة سياق معين على نص المرسل. وقد نجد قوة في حالة دراسة إنتاج أديب معين، فنحتاج إلى تحرير هوية (السياق) الرئيسي للكاتب لنعرف من ذلك كيف تفسر نصوصه، ونربطها داخل سياقها العام وهو السياق الأدبي الموروث، وسياقها الخاص وهو مجموع أعمال الأديب الذي أنتج نصوصاً تداخلت مع بعضها في علاقات متشابكة، لا يمكن تبيانها وتمييزها إلا بمعرفة (سياقها)، وتمييز شعريتها.

ومعرفة (السياق) وإدراكه عملية ضرورية لتذوق النص وتفسيره. وهذه هي معرفة

44 Barthes, The Pleasure of the Text, 20. وقد وضعت أمثلة عربية في مقابل أمثلة بارت الفرنسية.

الجنس الأدبي) معطى. وكل عمل أدبي يختلف قيمته بناء على جنسه ومناسبته حتى الجملة اللغوية تختلف قيمتها من نص وآخر حسب جنس النص. فلو قلنا مثلاً (السيل حرب للمكان العالي) في خطاب عادي مقصدي، مثل أن السيل لا يتجمع في المرتفعات، فإن قولنا هذا قول عادي لا يعني في النص أثراً جمالياً. ولكن إذا وضعنا هذه الجملة في بيت شعر ـ كما فعل أبو تمام ـ فقولنا: (ديوانه 2: 302)

لا تنكري عطل الكريم من الغنى ... فالسيل حرب للمكان العالي

فإن الجملة تتغير في إحداث الأثر وفي تحريك المخيلة. وذلك لأن دخولها في سياق مختلف، جلب معه طاقة مختلفة لهذه الجملة. ولا بد من معرفة هذا السياق ووجود ثقافة كافية لدى المتلقي ودرجة كافية من التذوق، ومعرفة الشعرة وتقديره.

وعدم معرفة السياق الأدبي، وعدم تقدير الأجناس الأدبية، أوجدت في ثقافة اليوم أناساً يقرأون الشعر (الحديث منه خاصة) مثلما يقرأون المقالة، ويطلبون في الشعر سياقاً مثل سياق الحديث الصحفي، فيطلبون في كل كلمة في الشعر وكل جملة فيه بمعنى محدد مثل ما يجدون في معاجم اللغة. فإن أعجزهم وجود هذا الحجر يرمون الشعر بتهم الغموض والغرابة. ولو أدركوا أن الشعر جنس أدبي يتميز عن سواه من أجناس القول، وأن له سياقاً يرجح نصوصه، ويحكم فهمها وتفسيرها. وهو في هذا كله يختلف عن الخطاب المباشر. لو أدركوا هذا لعرفوا قيمة الشعر، ولأنسوا بالكلمة الشاعرة حقها في الاستعمال الشعري الصحيح، حيث تتجه البصيرة نحو القوة الفعالة للكلمة، تلك القوة المتمثلة بصورتها المركبة في الجملة. وبدلاً من المعنى الدلالي للكلمات، ينقل بين جو نفسي متمم من التفاعل الفني معه النص الذي يحاول ليكون هو في ذاته دالاً على نفسه وليس على مدلول من خارجه. وهذا هو سحر البيان) الذي يجذب النفوس، ويحولها إلى داخله، فارضاً قوانينه عليها. وهي قوانين لا بد أن نستنطقها من داخله كي نصل إلى حقيقة تكوينها. ولا يمكن لنا أن نجتلب إليه قوانين نفرضها عليه. فالنص يرفض ذلك ويأباه كإباء الفرس الأصيل على الجاهل بالفروسية. والفرس تعني بالمتلقي غير صهوتها أرضاً. وكذلك النص يرفض من يجهل قدره، ولا يمنحه إلا بطلاسم تعمي عليه كل مسالك بصيرته. وتنتصر غيرة على جماليته تفوق غيره كل ساب حوله. فهو لا يسلّم قياده إلا للمتخصص به الذي يدرك قيمته ويعطي حقها له.

ومثلما أن (السياق) ضروري كمدخل للقراءة الصحيحة، فإنه ضروري للكتابة أيضاً.

فالكاتب ـ كما يقول بارت ـ (يكتسب مطلقاً من لغته التي ورثها عن سابقيه. ومن «أسلوبه» وهو شكل من الاستحواذ المنطقي، ذات سمة خاصة شبه شعورية. والكتابة أو الذوق الكتابي هي شيء يسمه الكاتب، وهي وظيفة يسمحها الكاتب لنفسه. بها يرتفع من الأعراف المؤسسة، يمكن لغايات الكتابة أن تحدث نفسها وجوداً في داخلها)[5]

إن رولان بارت هنا يؤكد على السياق كضرورة لنبه الإحداث لفعالية الكتابة. والكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لتفاعل ممتد بعيد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع، وينحصر عن هذه النصوص حين ينشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص. وهذا التداخل بين النصوص في توارثها وتداخلها هو ما يسميه رواد مدرسة النقد التشريحي Deconstructive criticism بتداخل النصوص (Intertextuality). وهذا مفهوم متطور جداً في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها على سياق يشملها. فالنص ـ كما يقول ليتش ـ (ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة. ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كماً من الآثار والمقتطفات من التاريخ. ولهذا فإن النص يشبه في محطاته منطق حيث خلايا شبكي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمقتطفات والإرجاعات التي لا تتألف بشعوره بسبب من شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لاشعورياً. والموروث يبرز في حالة تهيج. وكل نص هو حتماً نص متداخل ـ Intertext)[6]. وهذه التداخلية تتم مع كل حالة إبداع لنص أدبي. ولا وجود للنص البريء، الذي يخلو من هذه التداخلات. وتقول (جوليا كريستيفا) (إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى)[7]. وقد أفضتُ في الحديث عن ذلك في الفصل الثاني في مبحث (جماعية اللغة) وفي الفصل السادس في مبحث (النصوص المتداخلة). وفيهما متابعة شبه لهذه القضية.

ولكننا لا نفقد الرابطة بين مفهوم (السياق) ومفهوم (تداخل النصوص) كعناصر لانبثاق التجربة الأدبية (انبثاق البوح من الأصل ـ في قول بارت). وهذه الرابطة تصبح

(5) نقلاً عن Culler: Structuralist Poetics 134

(6) Leitch: Deconstructive Criticism 59

(7) Culler: op. cit. 139

مجالها ستحرك (الشفرة) بحركة جماعية قابلة للتطوير والتغيير. ولكن طابع الجماعية ينسحب على الشفرة أيضاً، إذ لا يمكن للتغيير الفردي في الشفرة أن يكون ذا أثر على تغيير السياق بمجمله، ومن هنا تبقى محاولة التغيير الفردية فيه مجرد محاولة ذات قيمة تاريخية فحسب، مثل محاولات الشعر الحر من مطلع هذا القرن حتى الأربعينات[8]. ولكن التغيير في الشفرة يصبح مؤثراً حين يؤثر على سياق النقد ويحركه، إذ هو يصبح حركة جماعية كما حدث في الشعر الحر في الخمسينات وما تلاها. وذلك لأن اللغة تقنية جماعية (لا فردية) وانحرافها لا بد أن يكون تحصيلاً على أكثر من المستوى الفردي كي تصير لغة بتفاعلها مع الجماعة وتبتعد عن الفردية كي تحقق ضرباً من العمومية. وقد شهدت أمتنا على إخفاق كثير من التجارب التي تحمل تغيير الشفرة فناً وأدباً فتقع في انحراف فردي، لا يمدها تحرك شامل مع أفراد آخرين يشكلون حلقة تعطي الرسالة مفعولها شعرية جديدة.

إن النص عالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي ويعيش في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية بتداخل مع نصوص آتية.

والنص كذلك علاقة مشتركة من عناصر الاتصال اللغوية يتحد فيها السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة، ويلتقي الباحث مع المتلقي في محاولة تحليل هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستكشافها. والنص في ذلك هي (الرسالة) نفسها، فهي تأكيد ذاتي للنص، يتوحد فيه الشكل والجوهر حتى يكون الشكل هو الجوهر، والجوهر هو الشكل وتكون القشرة هي اللب، واللب هو القشرة. أو كما في مثال قدمه رولان بارت[9] شبه فيه النص بفص البصل حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتابعة، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية، حيث لا نهاية ولا بداية، فكلها أغشية، وكل الأغشية هي البصلة. ليس غطاء سواه أو لب داخلي وإنما هو غطاء تحته مثله. وهذا هو النص الأدبي موجود ذاتي فيه وليس شيء محجوب عنه. وهو اللب بكل حرف من حروفه

(8) عالجت هذا الموضوع في بحث بعنوان: الشعر الحر والموقف النقدي حول نازك الملائكة. مجلة كلية الآداب 102 - 148، مجلد 5، 1405هـ / 1985م، جامعة الملك عبد العزيز - جدة.

(9) نقلاً عن Culler op. cit 259

ولو جردنا النص من قشوره لعثرنا عليه تماماً كالعثور على (نصه) ... أعشبه

وقبل أن نفرغ من مهمة التعرف على الوظيفة الأدبية في (نظرية الاتصال) نود أن أشير إلى أن الناقد العربي حازم القرطاجني قد تنبه إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكوبسون بسبعمائة عام (مات حازم 1285م) حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية (تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع إلى المقول له)[10].

فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكوبسون مذكورة لدى القرطاجني بتحديد كالتالي:

1 ـ ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة

2 ـ ما يرجع إلى القائل = المرسل

3 ـ ما يرجع إلى المقول فيه = السياق

4 ـ ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه

ثم يشير القرطاجني إلى تركز الوظيفة الأدبية على (الرسالة) وعلى توحدها مع السياق، حيث هما عمود هذه الوظيفة، ويأتي (المرسل) و(المرسل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هذه الوظيفة، فيقول: (التخييل فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمود هذه الصنعة. وما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها).

ويركز القرطاجني على أن اللغة هي لب التجربة الأدبية، وهي جسمها. وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً يقوم على مهارة الاختيار وجودة التأليف (وهي عناصر الملامسة البنيوية) فيقول:

(إن القول في شيء يصير مقبولاً عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلاً إليه، أو نفوراً عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه)

• • •

(10) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء 346.

1 ـ 2 ما رغبة في البحث [illegible] حلقاً شعرياً، ولكنه حدث ثانٍ يحدث بكل نص أدبي مهما كان جنسه. وقد تنوعت أسماء هذا الحدث الانحرافي الساحر في العربية فكانت له أسماء مثل (البيان) ومنه الحديث الشريف (إن من البيان لسحراً)(1) وبه سمّى الجاحظ كتابه (البيان والتبيين). وله أسماء أخرى كالفصاحة والبلاغة وسمّاه الجرجاني بالنظم. وهذا الأخير هو أرقى مصطلحات النظرية في دقته العلمية وأبعاده الفلسفية [illegible] الفلاسفة النقاد كالفارابي وابن سينا وابن رشد ومنهم القرطاجني فقد أخذوا مصطلح (التخييل) الذي عرّفه القرطاجني بقوله

(والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)(2) وفي هذا الحدث تركيز على (الأثر) الذي يحدثه النص الأدبي، وهو ما سنتعرض له لاحقاً في مبحث خاص به.

أما في الغرب فإن المصطلحات تنوعت أيضاً، فالمدرسة الشكلية(3) تطلق مسمّى (الأدبية) حيث يتحول عنصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول. فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتعني (المدلول القديم) [illegible] في مكانه. وهنا تتصادم المستويات [illegible] ـ كما يقول سوسير ـ(4) مستوى الصوت (الكلمات) ومستوى المعنى (دلالته)، حيث

---

(1) أورده الجرجاني في دلائل [illegible] 466 [illegible] الأدب 1/8.

(2) القرطاجني: منهاج البلغاء 89.

(3) مدرسة نقدية نشأت في روسيا بدءاً من عام 1915 حتى عام 1930 حيث [illegible] النظام السياسي هناك [illegible] الأدب [illegible] الأفكار [illegible] عام 1965 [illegible] نظرية الأدب [illegible] المدرسة في مباحث لاحقة إن شاء الله. راجع عنها

Hawks: Structuralism and Semiotics 59 ; Todorov: Encyclopedic Dictionary 82

(4) وراجع: Barthes: Elements of Semiology 56

وسوسير: عالم لغوي سويسري [illegible] عام 1857 [illegible] عام 1913 [illegible] محاضراته في علم اللغة [illegible] عنوان محاضرات في الألسنية العامة [illegible] تأثير بالغ على الفكر [illegible] وسنذكر بعضاً من نظرياته فيما يأتي من مباحث

يجعل الصوت بتكراره يفرض نفسه على عناصر النص. ويشهد عندئذ حدوث التوازي الصوتي الذي وصفه ليتش بقوله: (إن الإشارة اللغوية هي عنصر للعلاقة بشكالية بين المعنيين المتكافئين: المعنى المجازي والمعنى الحرفي)(15)

وكان الرومانسيون يصفون لغة الشعر (بالتعبيرية) وهو وصف يتفق مع ما كانوا يميلون إليه من كون الشعر فيضاً لعواطف الشاعر(16).

ولكن هذا التركيز على (المرسل) وإهمال العناصر الأخرى في القول اللغوي وقف بعض في النظرية الرومانتيكية جانب النقد من الحديثة لسببه وتمحيصه.

ويجاري (الأدبية) مصطلح آخر يختلف عنها، ويحظى بدرجة عالية من الشيوع أكثر منها، وهو مصطلح (الأسلوبية) وعليها التركيز على (الشعرية) وكيف انتقلت إلى الوجود. وتقوم الأسلوبية على أساس دراسة (الاختيار). ولكن جملة جاءت إلى الوجود كتعبير إنما جاءت (نتيجة لاختيار تراكيبها واختيار كلماتها)، ومن ثم توجهها الأسلوبي يسعى للاستكشاف كافة أسباب الاختيار في الجملة المعنية. ومنه: لماذا هذه البنية التركيبية؟ لماذا هذه الكلمة أو تلك؟ لماذا هذا التركيز؟ ولن يكون رأس الحماية على الأجوبة الدلالية. ويمكن التأكيد دون أن نسهب [illegible] أن الأغراض الدلالية [المعنوية] من الممكن تحقيقها بطرق أخرى غير هذا "الأسلوب الاختياري". إن هدفه الذي يسعى إليه هو تفسير كل اختيار لغوي في النص، من نواحي الشكل الأسلوبية، ومن نواحي الرموز المصاحبة وهلم جرا(17).

والأسلوبية تركز على اللغة لذاتها لا لما تحمله من دلالات. لأن هذه من الممكن إبلاغها بطرق كثيرة غير طرق اللغة الأدبية (والشاعر ليس شاعراً بما يفكر فيه أو يحسه ولكنه شاعر بما يقوله من شعر. ليس خلاق أفكار بل كلمات، فعبقريته تكمن كلها في إبداعه اللغوي. أما الحساسية المرهفة فلا تكفي لتكوين أي شاعر). وهذا هو المبدأ

(15) ر: Leach op. cit 47

(16) إحسان عباس، فن الشعر 28 (دار الثقافة، بيروت ط 6، 1979م)، وراجع بحث كولردج "النسيم" [illegible] الأدبية: نظرية الرومانتيكية، ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان، وكتاب المرآة والمصباح [illegible]

(17) ر: Pettit, The Concept of Structuralism 40

ومن المفيد مراجعة: سعد مصلوح "الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية" 23-33 تعريفات لأنواع من تعريفات الأسلوب (دار البحوث العلمية، الكويت 1980م)، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، فيه دراسة شاملة وواسعة لهذا الموضوع (الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس 1977)

التعبيري كما يعبر الدكتور صلاح فضل[8]

وتحمل الأسلوبية مع الأدبية تشعباً واضحاً في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويجمعهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح (Poetics) وقد ترجمه الدكتور المسدي بكلمة (الإنشائية) وكذلك فعل الدكتور فهد عكام[9] والطيب البكوش في ترجمة كتاب مفاتيح الألسنية لمونان، ولكن هذه الترجمة لا تحمل روح المصطلح المذكور فالإنشائية تحمل طابع التعبير النثري العادي، وما تدل على الأقل

وقد ترجم بعضهم بمصطلحات أخرى اقترحها ثم مدى عن ما أجمعه منها من أبعاد توحي بمقابله العربي

والصلة بين هذه الكلمة وبين المصدر (شعر) قوية جداً، مما يصرح بشدة علاقة بينهما. وقد وجدنا حازم القرطاجني يعيب وعدها فيه ما يعرفنا بالاقتراب من هذا المصطلح زيادة فالقرطاجني يتحدث مرة عن (شعرية الشعر) ومرة عن (القول الشعري)[20] وهو لا يقصد بها الشعر ولا النظم، وربما نستطيع أن نرى فيه شيئاً من معاني كلمة (Poetics) كما سنوضحها. ويدلنا على ذلك قوله (ما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولاً شعرياً) وهذا كلام ربط بين صفة (الشعرية) وبين (التخييل). ولكنه لم يذكر النظم مما يدل على أن القرطاجني هنا لا يتحدث بقوله (الشعر) وإنما هو يتحدث عن كافة أنواع الأقاويل الأدبية. ويعزز رأينا هذا ما قاله الفارابي من قبل في جملته التالية[21] (القول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً ولكن يقال هو قول شعري)

وهذا واضح الدلالة على أن لكلمة (شعري وشعرية) دلالات فيه تقتضب بوادرها منذ عهد مبكر في تراثنا ولكنها لم ترق مستقر بحورها وبسطها

(8) نظرية البنائية في النقد الأدبي 415 (والكتاب دراسة شاملة مفصلة لنظرية البنيوية مع تعريف بمصطلحاتها ومدارسها وما نشأ منها كالشكلية والسيميولوجية، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1980م)
(9) جمع كتاب الأسلوبية للمسدي ص 225 أما الدكتور عكام فهو مترجم كتاب النقد الأدبي والعلوم الإنسانية تأليف جان لوي كابانس ووضع كلمة (الإنشائية) تعني (Poetics) في صفحة الكتاب
(20) منهاج البلغاء 28 و67
(21) الفارابي، جوامع الشعر 172 (ملحق بكتاب تلخيص كتاب الشعر لابن رشد، القاهرة 1971م، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية)

وقد كان بوسع هذه الكلمة بأن تُصبح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطوّر في (نظرية البيان) لو وجدت العناية من نقاد العرب في تحديد مصطلح محدد بسمة دلالي المعجم. وهذا هو مصير المصطلح (شعري) وهو ذو نصيب لغوي مثلما أنه ذو مصدر تراثي.

ولكني أتيح لهذا المصطلح مجالاً لممتدّاً يرفعه عن حدود الملابسة مع سواه. وبدلاً من أن نقول (شعرية) مما قد يوجه بحركة ذهنية نافرة نحو (الشعر)، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة الصغيرة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلاً من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحاً جامعاً يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر. ويقوم في نفس العربي مقام Poetics في نفس الغربي. ويشمل فيه يشمل مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية).

ولقد سبقت الاستخدام الشعبي في تحديد تعريف لهذا المصطلح، فالناس اليوم يقولون في وصف خطابات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية، ومنظر شاعري، وموقف شاعري. وهم لا يقصدون بذلك (الشعر) وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخييلية، وهذه مؤهلات وافية تضمن تميزاً لهذا المصطلح. وسآخذ به من هنا وسأمضي في استخدامه في كل ما يأتي من قول في هذا الكتاب إن شاء الله.

إن مفهوم الشاعرية Poetics يقوم على محاولة الإجابة على السؤال التالي: ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملاً فنياً؟ وهذا سؤال صاغه رومان ياكبسون (22) وراح يجيب عليه في كل ما كتب بعد ذلك. وأخذت نسيج ونتعلمه عند ياكبسون وعند غيره من روّاد النقد الحديث ذي النزعة الألسنية مثل: رولان بارت، وتودوروف، ولاكان، ودريدا، وكولر، ودي مان وغيرهم من دارسي الأدب.

فإن ياكبسون قد وسع سؤاله ذاك بأن يقول إن الموضوع الرئيسي للشاعرية هو تمييز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك اللغوي. وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية. والشاعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حدود ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني. وتبحث في الأكبر من الخصائص الشاعرية لا يقتصر التماثل على علم معه، وإنما

(22) Closing Statement 350

إلى مجمل نظرية "الإشارات" أي إلى علم السيميولوجيا العام)"[23]

والشعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي لغة على لغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، فهي محدثة لإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها مختبئة في ما بينها. وهذا تمييز للشعرية عن اللغة العادية. ويسمي ياكوبسون بعلم اللغة الحديث ليؤسس التمييز الذي يقسم اللغة إلى قسمين[25]: لغة الأشياء، وهي ما نمارسه عادة في الحديث عن الحياة وعن الأشياء، والثانية اللغة ما وراء اللغة، وهي لغة اللغة عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشعرية. ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن نتجاوز ظاهر اللغة فنسبر غورها وتستكشف تركيبتها الخفية ولو اقتصرت على ما في اللغة فقط لكانت كمن فسّر الماء بعد الجهد بالماء.

ويحدد تودوروف مجالات (الشعرية) في ثلاثة هي:

1 ـ تأسيس نظرية ضمنية للأدب

2 ـ تحليل أساليب النصوص

3 ـ تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي. ويدخل دور الشعرية بشمل مساحة كبيرة في علم الأدب.

ومجالها لا يقتصر على ما هو موجود وإنما يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه. ويقول تودوروف في ذلك: "إن الشعرية تأنس في الأعمال الممكنة أكثر مما تأنس في الموجودة". ويدخل بعملها نورثروب فراي في شرط منهجه النقدي، حيث قال إنه من الضروري على المحلل لكي يفهم العمل الأدبي، أن يجتهد في تأسيس القوانين العامة المحركة للأدب وبناحيته. لا بد أن نكتب مستندين إلى الإيمان بأن هناك أسسًا كلية قابلة للإدراك والتعريف في معرفة عن الشعر، وهي ليست الشعر نفسه، ولا ما فيه من تجربة، ولكنها الشعرية"[26].

فالشعرية إذًا هي الكليات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى

(23) السابق 351

(24) السابق 356

(25) Todorov: Encyclopedic Dictionary 78-79 ص

(26) Frye: Anatomy of Criticism, 4 (New York 1965)

بأسس مسارها، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له[27]

من هذا نرى أن (الشعرية) تحتوي (الأسلوبية) وتتجاوزها، فالأسلوبية هي أحد مجالات الشعرية (رقم 2 أعلاه). والأسلوبية وجود فقط لأن الأسلوبية تقوم على (توصيف الخصائص القولية في النص)[28] وهي تتناول ما هو في لغة النص فقط، ولا يعنيها ما ينشأ في عتبة المتلقي من أثر (الأثر). وهذا لا يقوم كأساس واف لإدراك أبعاد التجربة الأدبية ومن ثم تفسيرها. فالنص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره، والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها. وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على المتلقي الذي يتولى استنتاجها. ومن المهم عدّ أحد هذه القضايا بالاعتبار في قراءة النص الأدبي، وهي قضايا تخص النص، وقضايا القراءة أو القراءة الأدبية. وهي أمور لا تعالجها الأسلوبية ولكن نجد مفاتيحها عند الشعرية ونظريتها.

ولعل أخطر الجوانب التي تمس بالأسلوب الأسلوبي الصرف هي اقتصاره على دراسة (النص) دون (السياق). وهذا يعرض الحاجة إلى (الشعرية) التي تسعى إلى دراسة (النص) لا لذاته ولكن لتأسيس السياق منه كوجود عام، وكتفسير باحتمالات. وهذا هو أساس السبل (سماه نظرية تبيان) يستند إليها تذوق الأدبي لتحصيل أحكامه.

1 ـ 3 شاعرية النص:

يعتمد النص الأدبي في وجوده كنص أدبي على شاعريته. على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى، ولكن (الشاعرية) هي أبرز سماته وأخطرها. وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية (أو نصوص لم يقصد منشوؤها أن تكون أدباً)، فهي ليست حكراً على النص الأدبي، ولكنها تتأثر به ويتأثر بها، لأنها سبب تلقيه كنص أدبي، وبدونها لا يحظى النص بسمة الأدبية. والنص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتفجر شاعريات الإشارات وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالاً تعزز فيه محمولها الذي يمكّنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تمتلك مقومات الفاعل المؤثر، من حيث إنها بنية ذات سمة

(27) راجع: Todorow Introduction to Poetics, 6

(28) Todorow: Encyclopedic Dictionary 300

شمولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنص[29]، ومؤهلة للتحول فيما بينها لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة (الشعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي.

والنص الأدبي ينشأ حيثاً مثل نشوء أي نص لغوي، وذلك بارتكازه على عنصري الاختيار والتأليف. وهذه عملية يشرحها ياكوبسون بقوله: (إن اختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد. بينما التأليف، وهو بناء للتعاقب، فهو يقوم على التجاور)[30] بين الكلمات. وهذه عملية تحدث في كل حالة إنشاء لغوي. ولكن حالة الأدب تختلف عن غيرها من حيث إنها كما يقول ياكوبسون (تنقل مبدأ التوازن من محور الاختيار إلى محور التأليف). وهذه أولى وظائف (الشاعرية) في حرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية، وهي عملية وصفها ياكوبسون بأنها (انتهاك منظم لسنن اللغة العادية)[31]، أو كما وصفها الناقد الشكلي آربيخ بأنها (عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادي)[31].

وهذا الانحراف الذي يعني التركيز على (التجاور) بين عناصر النص (وهي صفة الخطاب العادي)، ويحل محلها خاصية (التوازن) هي التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته (الإبداعية). فالإبداع يعتمد على توازن العناصر، وهو توازن يقوم على مبدأ (التعارض الثنائي) بين العناصر: الحركة في مقابل السكون، والتوتر في مقابل الاسترخاء، والارتداد في مقابل التعاقب. وهنا تُحدث فجوة داخل النص فيما بين عنصر وآخر، فتمتد المساحة بين العناصر، وينشأ بينها مدى زمني يجلب معه توتراً يحتدّ حيناً ويترخى حيناً، فتقيم مواقعه تقيم في نفس المتلقي إيقاعاً يتناغم مع إيقاع النص، ويجد القارئ نفسه منقاداً وراء النص وقد استحوذ عليه بإيقاعه، ويغفل تماماً عن معانيه ودلالاته. ومن الممكن أن يقرأ المرء وسط ذلك كلاماً لا معنى له دون أن يشعر، وذلك لاستحواذ النص عليه.

ولذلك فإن الشعر خاصة يعمد إلى تكثيف اللغة، من خلال التركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي، وعلى استخدام الصور التي تتكوّن في داخل سياق النص، مما

(29) هذه هي عناصر (البنيوية) كما حددها بياجيه: الشمولية، التحكم الذاتي، والتحول. Piaget: Structuralism. 3

(30) ر: Jakobson: Closing Statement. 358

(31) Hawkes: op. cit. 71

ينصرف معه المتلقي بعيداً عن الدلالات المرجعية للكلمات، ويحوّله إلى ما في بنية النص من خصائص فنية (شكلية).

ولقد عقد ليفي شتراوس مقارنة بين الأسطورة والموسيقى (أراها تنطبق على (الشاعرية) أيضاً مثل انطباقها على الأسطورة، وبالأخص شاعرية الشعر). وفي تلك المقارنة ركز شتراوس على (الصوت) كعنصر ذات قيمة هائلة الأثر، من حيث إمكاناته الواسعة في منح نفسه للتفسير، وفي قدرتها على تحويل الحروف المتماثلة إلى حالة وهم توحي أكثر مما تخبر.

والموسيقى تُحوّل الصوت إلى إيقاع عن طريق كسر نمطيته، وإقامة التكرارية مكان التعاقب، وهذا يعني تثبيت الزمن (لأن تكرار الإيقاع هو عادة تماثلي، فكأنه في اللازمن). وتفرض الموسيقى نفسها في أذهان سامعيها، بتكرار عنصر النغم.

ويطبّق شتراوس[32] هذا التصور على الأسطورة. ولكنه يصرّح بأن الشعر أقرب منه للأسطورة، ومن ثم تقوم (التكرارية) مقام (التعاقب)، لا صوتاً، وإنما بالتوازي في موضع (التجاور) في النص الأدبي.

والشاعرية بهذا تنزع تعبير النص الأدبي عن (مرجعيته)، وبمجرد أن يوصف هذا النص، مُحمَّلاً بالشاعرية، يطير معها بعيداً عن المرسل، وينقطع عن (المرجعية) عن مرسله، وتنقطع الرابطة بينهما، فيتحول النص من عمل مشروط إلى عمل مكتوب، ولا يصبح المرسل قادراً على التحكم بمعوقات تحركات النص أو بمسارات تكمل مواقعه أو تنبه على مواضع التركيز فيها. وإنما يعتمد على نفسه وعلى ما حمّله إياه مرسله من عناصر شاعرية قادرة على إيجاد علاقاتها (الإشارية) التي تمتد إلى ذهن القارئ فتثير به أثرها الجمالي.

وتتحول الكلمة عندئذ إلى (إشارة) لا تدل على معنى واحد بل تثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى مخيلتها صوراً لا يمكن حصرها، وهذا ما سماه القرطاجني بالتخييل، وقد نقلنا عنه ذلك من قبل (ص ٩، ١٠) حيث ركز على ما يحدثه النص من أثر إشاري في ذهن المتلقي يتيح له أن تقوم في ذهنه صور ينفعل بتخيلها، وتتبعها صور أخرى يحدثها الانفعال اللاشعوري، من جهة الانبساط أو

(32) Pettit. op. cit. p. 41

الانبهار ـ على تعبير القرطاجني ـ وكأنه يقول بمبدأ الوزن القائم على التعارض الثنائي) في تأسيس الشعرية، وفي إطلاق الكلمة كإشارة حرة من قيد المعنى لكي (تحصل) بعد أثراً انفعالياً يثير في النفس صوراً لا تؤدي إلى معنى موضوعي ولكن إلى صور أخرى تنطلق فيها المخيلة حرة كحرية الإشارة. وهكذا فالإشارة تثير إشارة أخرى توازيها أو تعارضها، كما هو علم (السيميولوجي) وهو ما سنعرض له فيما بعد.

والشعرية إذن هي قيمة التحول الأسلوبي، وهي (استعارة) النص، كما هي الاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي. وهذه سمة لأي تعبير أدبي. وقد قال المبرد عن العرب[33]: (والتشبيه أكثر كلامهم)، ومثله العسكري حيث يقول: (الاستعارة أبلغ من الحقيقة ـ الصناعتين 274).

وكأن صدى هذه الجملة يسري عبر الزمان والمكان ليبلغ مسامع رولان بارت الذي يردد هذا الصدى بقوله: (الأسلوب ليس أبداً أي شيء سوى الاستعارة)[34].

وهذه السمات البلاغية التي تكتسبها النص ليست حلية يتزين بها النص كي يغري القارئ ولكنها لب وجوده وسر سحره. والشعرية ـ كما يقول ياكوبسون: (ليست إضافة تجميلية لخطابات تزينه بلاغية ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر)[35].

وبما أن (الشعرية) انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر، ربما بديلاً عن ذلك العالم. فهي إذن (سحر البيان) الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف. وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له. ينقله إلى (الإدهاش) أو هو (التخييل) على رأي القرطاجني، أي تحويل العالم إلى خيال.

2 ـ مفاتيح النص:

2 ـ 1 النص الأدبي وجود عائم، مستدعاه يطلقه في فضاء اللغة سامحاً لها إلى أن يشاركه القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته. والنصوص (شوارد) على تعبير أبي الطيب

---

(33) الكامل جـ1: 318 (تحقيق د. زكي مبارك. القاهرة 1936).

(34) انظر: Barthes: Writing Degree Zero. 12

(35) Jakobson. op. cit 377

النصي. وكل نص شاردة ينام عنها مبدعها (ويسهر الخلق جراها ويختصم).

ولقد رأينا من قبل عناصر الرسالة الستة التي تحوي كل (معانيه) اللغوية، ورأينا أن (الشاعرية) هي انحراف في حركة هذه العناصر، وهذه هي وسيلة تكون النص. ولكن ما هي وسيلة (أو وسائل) تلقيه؟ كيف نستقبل النص الشارد ونختصم حوله؟

لقد مر على الأدب زمن طال أمده، كان القراء يستقبلون النصوص وكأنها رسائل من مُرسل. ويركزون فيها على (المُرسل) فيدرسون سيرته وسيرة عصره، ويحللون نفسيته ويبحثون عن عقده، حتى ليجعلون (النص) وثيقة تاريخية تدل على زمنها، أو نفسية تشرح معاناة صاحب مبدعها. وبذلك فإنهم يهتمون بالكاتب أكثر من اهتمامهم بالنص، ويجعلون (نية الكاتب) أساساً لتفسير النصوص، حتى إن هيرش، وهو أحد النقاد المعاصرين الأمريكيين، جعل معرفة (نية المؤلف) شرطاً للتفسير وقال عن ذلك إنه (لا يمكننا أن نتكلم عن تفسير صحيح على الإطلاق إلا إذا افترضنا وجود نية للمؤلف تتحكم ذلك التفسير[36]). وهذا يجعل الكاتب فوق النص وفوق القارئ، ويعطيه مكانة المعلم المتسلط على حركة النص والفكر. وبسبب هذه النظرة في طمس معالم (الشاعرية) بعد إخضاعها لصالح نية المؤلف وتصحيح سيرته ونفسيته حتى صارت دراسة الأدب عبارة عن دراسة لكل شيء (سوى ما عدا النص). ومن هنا هو ما حدا بدوبروفسكي (الناقد الشكلي) لأن يقول: (إن تاريخ الأدب يمثل مؤلفين بلا أعمال[37]).

وطغيان هذا الاتجاه وتحكمه في مسيرة النقد الأدبي زمناً أحدث رد فعل واسعاً ضده، في محاولة لإعادة فيه النص الأدبي ومناسبته على أصول فنية صحيحة. ولكن في سبيل الوصول إلى ذلك حدث بعض التطرف الذي هو أمر طبيعي في مثل هذه الأحوال. فجاءت مدرسة (النقد الحديث) تنظر إلى النص على أنه (عمل معلق) ومنبت عن مؤلفه وعن عصره. وجعلت (العمل) وحدة فنية مستقلة تمتلك خصائصها الذاتية التي لا تشترك فيها مع أي عمل آخر، حتى وإن كان من المؤلف نفسه. وعلى الرغم من إيجابيات هذا الاتجاه التي حققت للنص بعض قيمه الفنية، إلا أنها تضمنت سلبيات خطيرة تسببت في القضاء عليها كمنهج نقدي متحكم الساحة، وذلك أنها أهملت (السياق) و(الثمرة) اللذين هما مفهومان أساسيان في تأسيس التجربة الفنية وتحديد

Scholes: Semiotics and Interpretation 8 1, (36)

Hawkes: op. cit. 154 (37)

هويته، ومعهم نظرية (الأجناس الأدبية) التي بها يتقرر مصير الجملة النحوية. وهذه كلها مفهومات لا يمكن استكشافها من خلال مناهج مدرسة (النقد الحديث) لأنها تقوم على أن النص (عمل مستقل)، وكانت لا تسميه (نصاً) وإنما تصر على تسميته (بالعمل) حرصاً على استقلاليته ووحدته.

وقد فتح على هذه المدرسة باباً واسعاً لنقد جاء من وجهة (السياق) خاصة، حيث أكد الدارسون أن الجهل بالسياق الأدبي الخاص بالنص يسبب أخطاء فادحة في التفسير[38]، كما أن عزل النص عما سواه من النصوص يحول دون تأسيس نظرية (شاعرية) له تدخله مع ما يماثله من نصوص، وتوجه (شعريته) نحو (سياقه) الذي يحول النص من عمل مغلق إلى حركة دائمة التوثب.

ولقد أشرت من قبل إلى أهمية (السياق) في استقبال النصوص، وأشرت إلى أن معرفة السياق شرط للقراءة الصحيحة. والواقع الأدبي يدل على ذلك ويؤكده، وإن إجادة تفسير (قصيدة جاهلية) تعتمد على معرفة القارئ سياق الشعر الجاهلي، ولذلك نرى كثيراً من طلاب المدارس ينفرون من هذا الشعر ويتهمونه بالتعقيد. وما ذاك إلا لجهلهم بسياقه، ذلك الجهل الذي قام حاجزاً بينهم وبين ذلك الشعر، حتى صار وصف طرفة بن العبد لناقته ضرباً من المعميات عند هؤلاء الطلاب. ولكن عند عالم أديب كأبي تراب الظاهري[39] شعر من أسلس الشعر وأعذبه.

ونحن لو قرأنا قول لبيد بن ربيعة:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع ... وتبقى الديار بعدنا والمصانع

وعزلناه عن سياقه لكنا سنفهم كلمة المصانع على أنها تعني المؤسسات الصناعية، ولكن سياق البيت يعني أنها (الحصون) وهو ما كانت هذه الكلمة تدل عليه في عصر لبيد. فمعرفة السياق إذاً شرط في تلقي النص تلقياً صحيحاً، ولا يمكن تذوق النص على أنه

(38) السابق 15.

(39) أبو تراب الظاهري هذا هو اسمه العلمي وهو ابن الشيخ عبد الحق الهاشمي. ولد سنة 1343 هـ ودرس على يدي والده بالحرم المكي وفي دار الحديث في دلهي حيث حصل على شهادة التي تعادل اليوم شهادة الماجستير وذلك عام 1366هـ وهو مرجع ضليع في علوم اللغة والشريعة. له عدد من المؤلفات القيمة في مختلف حقول معارفه، ومن بينها (شواهد القرآن) و(أوهام الكتاب). ويكاد يكون ظاهرة ثقافية نادرة الوجود في هذا العصر. وهو إلى شيوخ اللغة في صدر العصر العباسي أقرب منه إلى أهل زماننا.

(عمل مغلق). وسنزيد هذه القضية إيضاحاً فيما يلحق من حديث في هذه الفصول لأهميتها.

ولكن حسنة مدرسة (النقد الحديث) الكبرى هي في التركيز على (الرسالة) وجاءت مدارس نقدية أخرى تدعم هذا الاتجاه، وكانت أولاها في النقد الغربي هي المدرسة الشكلية في جعلها (الرسالة) هي وجهة الدرس الأدبي. ولكنها تجنبت مزالق مدرسة (النقد الحديث) التي تعزل الرسالة وتنظر إليها على أنها (عمل مغلق). وإنما جمعت بين (الرسالة) و(الشفرة) وصارت تسعى إلى استنباط شعرية النص من خلال دراسة خصائصه الفنية (الشكلية اللغوية) وصارت (الأدبية) عندهم تنطلق من دراسة النص الواحد من أجل الخروج (بمبدأ شاعري) يمكن تطبيقه على نصوص أخرى من جنس ذلك النص المدروس[40].

وهذا مفهوم نقدي صار له أثر بالغ في الدراسات الأدبية الغربية في هذا القرن بعد أن ترحل به جاكوبسون عبر أوروبا وأمريكا فانبثقت منه اتجاهات عظيمة كالبنيوية، والسيميولوجية والتشريحية. وكلها تنطلق من (الأدبية) كأساس نقدي وأصبح الهوية. وسنتناول هذه الاتجاهات باختصار شديد لنأخذ منها منهجاً في النقد إن شاء الله.

2 ـ 2: البنيوية

البنيوية منشأ مباشر من الألسنية (علم اللغة Linguistics) ويعد السويسري دي سوسير علامة صدارة هذا التوجه النقدي، وذلك بعد أن أخذ بتعريف اللغة على أنها نظام من الإشارات (Signs). وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان، ولا تكون ذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها. وهذا جعل سوسير يركز على البحث في طبيعة (الإشارة) من حيث هويتها ومن حيث وظيفتها. وقام جهده في ذلك على أن الإشارة ذات طبيعة (اعتباطية) بمعنى أنها تعتمد على التواطؤ العرفي، ولهذا فإن معرفة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها الأساسية، وإنما يتم ذلك من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات. فكلمة (ضلالة) صارت ذات معنى ليس لشيء في ذاتها ولكن لوجود (الهداية) فبضدها تتبين الأشياء. ولولا (السواد) لما عرفنا (البياض).

---

(40) انظر: Scholes: Semiotics 11.

وكذلك من حيث تميّز الصوت، (فالمثلان) تتميز فيها الضاد وتصبح أساسية في دلالتها بوجود مخالفتها (المثلان). فالكلمة والصوت يدلان بما يميز وجودهما عن سواهما. وهذا ما جعل سوسير ينظر إلى اللغة على أنها (نظام من الاختلافات). ويقود هذا إلى التصور النظري الذي انطلقت منه البنيوية، بين (اللغة) كنظام من الاختلافات، وبين الحدث الخطابي الذي يتمخّض عن ذلك النظام، ويكون التمييز بين مفهومين ثنائيين هما (اللغة والخطاب) فاللغة هي المخزون اللغوي الذي تمتلكه الجماعة، بينما (الخطاب) هو ما يختاره المتحدث من ذلك المخزون ليُعبّر به عن فكرته أو مشاعره حسب عناصر الرسالة التي رُتّبت أعلاه. وهذان المصطلحان عند سوسير هما Langue Parole. ومن هذه الثنائية تنشأ دراسة اللغة كنظام في عصر محدد، وهو ما سماه سوسير Synchronic أي (آنية) كأن ندرس ونميز لغة العصر الجاهلي مثلاً، وتشمل دراسة اللغة من حيث ترابط العناصر بين فترات تاريخية محددة، ويسمى هذه Diachronic أي تعاقبية أو تاريخية أي دراسة اللغة حسب تطورها التاريخي وهذه المقابلات الثنائية يقابلها مقابلات في داخل النظام اللغوي ذات محور ثنائي أيضاً يتحكم في تكوين الخطاب وهما محورا (الاختيار والتأليف) Paradigmatic Syntagmatic ويعد ذلك يتوجه فكر سوسير نحو قطبي الإشارة اللغوية متمثلة بالمكونين الداخليين وهما الدال والمدلول (Signifier Signified).

وهذه هي المصطلحات الأساسية التي أفرزت كل المدارس النقدية المعتمدة على (الألسنية)، ذكرتها باختصار لأن التفصيل فيها ليس مكانه هذا الكتاب وغرضي هنا هو استخراج منهج لي لدراسة شاعري الخاص (4)

4 - يستطيع الراغب في استقصاء ذلك العودة إلى الكتب التالية:

1 - Saussure: Course in General Linguistics
2 - Scholes: Semiotics, Structuralism
3 - Barthes: Elements of Semiology
4 - Hawks: Structuralism
5 - Piaget: Structuralism
6 - Todorov: Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language

وفي العربية: 1 - مونان: مفاتيح الألسنية
2 - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب
3 - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي
ومن الممكن مراجعة قائمة (المراجع) حيث مراجع أخرى غير هذه مع تفصيل عن هذه ومؤلفيها
فيما يخص ببليوغرافيتها. ستجد المصادر تفصيلاً فيما يلي من كتب

وسبقت البنيوية من خلال هذه الأفكار اللسانية لتصير دراسة للأدب في فرنسا وأمريكا، وكذلك الأنثروبولوجيا حيث درس ليفي شتراوس الأساطير بناء على مفهومات البنيوية ـ وكذلك علم النفس على يدي بياجيه. وترمز البنيوية النص في رباط ممتد من العلاقات المتداخلة حتى لكأنها تطبيق لمقولة مالارميه إن (الكتاب امتداد كامل للحرف)[42] ولعل هذا التداخل المعقد هو ما جعل تعريف (البنيوية) أمراً صعب التحديد حتى بدت وكأنها تصور ذهني يستعصي بيانه. ولكن (بياجيه) يطرح لها تعريفاً يكاد يشفي الغليل لكل متطلع إلى تعريف محدد. وذلك حين قال إن البنية تنشأ من خلال (وحدات) تتضمن أساسيات ثلاث هي:[43]

1 ـ الشمولية

2 ـ التحوّل

3 ـ التحكّم الذاتي

فالشمولية تعني التماسك الداخلي للوحدة، بحيث تصبح كاملة في ذاتها، وليست تشكيلاً لعناصر متفرقة، وإنما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكوّناتها الجوهرية. وهذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حدة. وبذا فالبنية تختلف عن المجموع الكلي للمجموع، لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل الخصائص نفسها إلا في داخل هذه الوحدة. وإذا خرج عنها فقد نصيبه من هاتيك الخصائص الشمولية. ولذلك فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة (التحول) وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثّب والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجُمل التي تبدو جديدة، مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم النحوي للغة. وهذا (التحوّل) يحدث بسبب (التحكم الذاتي) من داخل البنية. فهي لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها. والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود حسي خارج عنها لكي يبرر مصداقيتها. وإنما هي تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي. ففي قوله تعالى ﴿طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾ (الصافات: 65) نحن لسنا بحاجة إلى الوجود الحسي للشياطين كي نتعرف بهيئته لأنه فالجملة هنا تقوم بتأسيس دلالتها في نفس المتلقي عن طريق طاقتها (التخييلية) الذي

(42) Todorov: Introduction to Poetics 11

(43) Piaget: Structuralism. 5

هو «التحكم الذاتي» في بنية بياجيه، بأن تعتمد البنية على نفسها لا على شيء خارج عنها. وهذه النظرة المكتسبة في تصور الوحدة (تنسجم في تصميم العمل الأدبي لا على أنه بافتقاد معنى، ونحن على أنه قيمة جوهرية ثابتة التوحد وثابتة التحوّل، وتشكّل منظم على أنه كل ذاتي الاعتبار ولا حاجة به إلى ما هو خارج حدوده بتصور منظمة وهذه هي البنية في مصطلحات بياجيه)[44]

والسمات الثلاث التي تؤسس الوحدة فتجعلها شاملة متحولة ومتحكمة في ذاتها هي هوية (السمة التي تجعلها متميزة مثل (الإشارة) بمعنى أنها مختلفة عن كل ما سواها. وهذا (الاختلاف) هو الذي يفرز تمييزها مما يقرب الشبه بينها وبين (الفونيم الصوتيم)[45] ويؤسس قاعدة (الاختلاف) بين الوحدات كمعنى لإقامة علاقة بين هذه الوحدات التي تبني (النص الأدبي).

ومفهوم (الصوتيم) تأثير بالغ على تطورات الفكر البنيوي منذ أن تحدث به [illegible] شتراوس فيما سماه (بالثورة الصوتية) وجعله أساسا في دراسته للأساطير. وتبناه أيضا الناقد الشكلي (بروب) في دراسته للحكايات الفولكلورية[46] مما جعله (وحدة) ينطلق منها النقاد في دراستهم.

والصوتيم: هو أصغر وحدة صوتية إذا تغيرت تغيرت معها الكلمة في نفسها ويحدد دوكروت[47] الصوتيم بثلاثة حدود هي:

1. أنه ذو وظيفة مميزة؛ 2. لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه معنى وظائف متميزة؛ 3. تعريفه لا يكون إلا بخصائصه التي تحمل (الاختلاف) كقيمة مميزة. فحرف القاف وحرف الطاء هما صوتيمان لأن لو أبدلنا واحداً منهما مقام الآخر تتغير الكلمة (قلال، طلال وغلال) كما أن كل واحد منهما لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه ويتميز كل واحد منهما باختلافه عن الآخر وعما سواه من صوتيمات في الأبجدية.

44) Hawks, Op. Cit. 86

45) يستخدم الدكتور عبد الرحمن أيوب مصطلح (صوتيم) كتعريب لمصطلح الفونيم [illegible] وكذ[لك] يستخدم [illegible] في ذلك عند تعريب [illegible] ولا أعلم إن كان الدكتور أيوب سباقا في [illegible] أنظر: عبد الرحمن أيوب: البنية الصوتي [illegible] دراسة وصفية وتاريخية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، المجلد الثاني، العدد السابع، صيف 982 م ص 67 - 83

46) Hawkes Op. Cit. 34 86

(47) ر، Todorow Encyclopedic Dictionary 171

وفي اللغة العربية خمسة وثلاثون صوتاً منها ثمانية وعشرون كما هي ما نعرفه بحروف الأبجدية، ومنها ست حركات هي الصوائت المتحركة فهذه خمسة وثلاثون (وللتفصيل انظر العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربية (49)).

وهذا المفهوم وجّه التفكير نحو الوحدات من [illegible] بدلاً مما هو من (مضمون) (48). كما أنه وجّه التفكير نحو البحث عن الوحدات الأساسية التي تمثل في اللغة وفي الحياة دور [illegible] دور (الفونيم) في أنها ذات [illegible] يجمعها تختلف عن كل ما سواها، وفي [illegible] يجعل [illegible] يمثل [illegible] مستقلاً بوحدته [illegible] الوحدة في طاقتها الذاتية وقدرتها على التوليد [illegible] على علاقاتها مع سواها من الوحدات في سياقها [illegible] (الذي الذي [illegible]) [illegible] [illegible] (الصائت والصامت [illegible]) [illegible] [illegible] محدد يمثل [illegible] [illegible] الى [illegible] [illegible] هذا المفهوم على بعض [illegible] التي شاع استخدامها بين [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] هي [illegible] [illegible].

وفي [illegible] [illegible] العلاقة بين الوحدات [illegible] هو وظيفة هذه الوحدات، والوظيفة هي [illegible] الأهمية التي هي محور [illegible] [illegible] العلاقات [illegible].

ومفهوم (العلاقة) [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] مفهوم [illegible] والعلاقة والتصويبية [illegible] يشترك في [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الاختلاف الذي [illegible] ويوجد (الوظيفة).

(48) Hawkes. Op. Cit. 89

(49) [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الوظائف [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] مفهوم علاقات الوظائف [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الى روايات متعددة. انظر عن هاتين التجربتين: المرجع السابق.

والعلاقات دائماً ثنائية، وقد أشرنا من قبل إلى الأنماط الثنائية للعلاقات مثل (اللغة/الكلام) في [illegible] (الآني/التاريخي) عند [illegible]، وهي كلها علاقات تتحكم في مقولات الفكر وفي بنيتها، كما أنها مهمة لتحليل [illegible] ودراستها. وستتحول هذه العلاقات (الاختيار/التأليف) [illegible] الدال والمدلول في مبحث السيميولوجيا)

وقد كان مفهوم [illegible] يعتمد على مبدأ الاستبدال ذات الشمول والتحول والتحكم الذاتي، ويعتمد على فكرة العلاقات التي هي [illegible] ظاهرية للسمات، [illegible] يرمي الباحث على [illegible]. ويكون [illegible] في هذه [illegible] وحدات [illegible] وهذا [illegible] يشمل الكلمات ولا على [illegible] حسب المفهوم النحوي [illegible] الوحدات اللغوية [illegible]

وبه يكون مفهوم العلاقات [illegible] وحدة [illegible] البنيوية وهذا هو [illegible] ولكن [illegible] لا بد أن [illegible] (أي [illegible]) (علاقات) مع الوحدات الأخرى. ومن هنا [illegible] مفهوم العلاقة في [illegible] البنيوي

ويعتمد [illegible] مبدأ [illegible] (العلاقة) [illegible] الأصوات [illegible] الحديث، حيث يأخذ [illegible] على [illegible] قيمة الشيء [illegible] في جوهره[30] ولكنها في [illegible] ولهذا [illegible] تكون قيمة [illegible] الكلمة أو الوحدة [illegible] في ذاتها [illegible] الأصوات والكلمات [illegible] من علاقتها مع محيطها [illegible]

وعلى هذا يكون لدينا نوعان من العلاقات: علاقات داخل الوحدة، وعلاقات خارجها

(30) Scholes. Structuralism 194

ذهني من الداخل هي علاقات التأليف وعلاقات الاختيار ـ كما نقلنا عن سوسير ص 31 ـ

وعلاقات التأليف حضورية (أفقية) وتعتمد على التجاور بين الوحدات اللغوية وقد يحكم العقل بين هذه الوحدات حيث يكون هناك تآلف بالبديهة أو هناك تنافر مما يجعل التأليف ممكناً أو غير ممكن فكلمة (جاء) على سبيل التآلف بالبديهة مع (الرجل) مما يمكن من التآلف بينهما فنقول: جاء الرجل. لكن كلمة (جاء) تتنافر مع كلمة حجر مثل (الحجر) ولا نستطيع أن نؤلف بينهما فنقول: جاء الحجر. وهذا يدل على أن الكلمة تؤدي وظيفتها بعلاقتها بمجاورتها مما سبق عليها وما بعدها من الكلمات. وهذه علاقة تكون متسلسلة بحيث تأتي مع كل كلمة في الجملة لتكون أخيراً مجموعة علاقات مجاورية هي وظيفة الوحدة.

وطبيعة هذه العلاقة تقوم على (التغاير) فكل كلمة في الوحدة هي مغايرة للأخرى وتختلف عنها في كل خصائصها ولا يجمع بينها إلا قابليتها للتجاور. وهذه علاقات الحضور (5) لأنها تقوم على شيء حاضر في وسط الجملة.

أما (الاختيار) فهي علاقات (غياب) وهي ذات طبيعة (إيحائية) تقوم على مبدأ الاستبدال على محور (عمودي) فكل كلمة في أية جملة هي (حضور) حاضر من سلسلة عمودية من الكلمات التي يصلح أن تحل محلها لما بينها من تشابه صوتي بينها وبين تلك التي ... أنواع ذكرها اللغويون المحدثون وسبقهم إليها الشيخ الرئيس ابن سينا حيث سماها (المشاكلة) (6) وقسمها إلى أقسام هي: 1 ـ مشاكلة تامة متفقة مثل العين والعين مع خلاف المعنى) 2 ـ مشاكلة تامة مخالفة مثل شمس والشمس 3 ـ مشاكلة ناقصة مثل العدو والعداوة أو المظلم والظليم أو الصانع والصنيع أو الشهاد والسهد.

وهذا هو التشابه الصوتي وسماه ابن سينا (التشاكل في اللفظ) وقد يكون التشابه في المعنى دون الصوت وقد أسماه ابن سينا أيضاً وجعله يسمى ذلك (تشاكل اللفظ بحسب المعنى) ويمثل له بالكوكب والنجم أو السهم والقوس.

ويمكن ابن سينا حينما ذكر هذا كان يتحدث عنه في جانب الحصر وقد يسميه

(5) Barthes: Elements of Semiology 58

(6) ابن سينا: الشفاء 27 (كتاب السفسطة) المنطق 9 السفسطة تحقيق د. عبد الرحمن بدوي الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة 1386هـ (1966م)

علاقات التأليف كما شرحناها هنا. [illegible] في هذه الفقرة يتجه نحو علاقات [illegible] (الاختيار) وموحياتها وهو شيء لم يصل إليه أي [illegible]، ولكنه استطاع بمثله الاستجابة [illegible] موضوعه استجابات من بالتراث و[illegible] جذوره مما يمكن تفسيره على المفهومات الحديثة.

وتكون العلاقة أيضاً صوتية من حيث مجانسة الكلمة لكلمات أخرى يصلح [illegible] في مكانها، مثل [illegible] أو لجة و[illegible].

وإضافة إلى علاقات المشابهة الصوتية أو المعنوية بين الكلمتين، هناك أيضاً علاقات التشابه النحوي مما يجعل حالاً [illegible] مفعولاً مطلقاً يتحد كل منه مع الكلمة المنتقاة في علاقات غياب [illegible] تحديد وظيفة هذه الكلمة من خلال معرفة [illegible] يعتمد على معرفة سبب اختيارها وسبب [illegible] هو الوظيفة الفعلية للكلمة.

وهذه العلاقات محفوظة في ذاكرة [illegible] الكلمة في حالة الإبداع وفي حالة التلقي. [illegible] الكلمات في علاقتها المحفوظة في ذاكرة الجماعة. وقد يعمد المبدع أحياناً إلى هذا المخزون [illegible] وشحنة [illegible] في تعبير من استخدام [illegible] (حتى [illegible] الشعرية هو [illegible] والمجنون [illegible] يعتمد على [illegible] هذه المجموعة من العلاقات [illegible] رصيداً شعرياً ثراً في ذاكرة كل شرقي.

وهذه العلاقات لا تقتصر على موحيات [illegible]، ولكنها مهمة [illegible] البنيوي الذي يتطلب [illegible] لعلاقات الاختيار [illegible] (أ[illegible]) [illegible] لعلاقات التأليف [illegible] من [illegible] التجاور. وهذا [illegible] من (الأنسية أحد [illegible] مفهوم (التعارض الثنائي Binary opposition)[53] الذي يرتكز على خصائص الاختلاف بين العناصر [illegible] بينها [illegible] في حركة ثنائية تتحكم في حركة النص حسب [illegible] العلاقات فيه.

ومن أجل النفاذ إلى باطن النص [illegible] حركة العلاقات فيه اقترح رولان بارت فكرة (التحصص الاستبدالي Commutation test)[54] وهو أن نقوم بتغيير الدال (الكلمة) بإحلال بدائل عنه من سلسلة الاختيار، لنرى أثر ذلك على [illegible] الجملة، من حيث

(53) Culler, Structuralist Poetics 14

(54) Barthes, Elements of Semiology 65

دلالتها ومن حيث قيمتها. وهذا عندما تحدث حركة عكسية بأن تحل من الأثر المحدث للتغيير لتحقيق تداعيات الكلمات مع الأثر الأدبي فرديناند مكان التغيير أو لتحقيق قوى عديدة تكون أداة نحوية (الشاعرية) وهي تمثل أقصى درجة من إمكانات الاستجابة للاستبدال(55) وهي علاقة تحدث بين نصوص والأثر بحيث يكون تبديل أحدهما تبديلاً للآخر.

وحركة الاستبدال تعني سلسلة التغيير، فالعلاقات الكلمات تحكم هذه تغيير وظائف الأحرف في البنية بحيث (ضرب صالح محمداً) ... حيث نحمد وصف هذه العناصر الثلاثة، فإذا غيرنا كلمة (محمداً) ووضعنا بدلاً منها كلمة (مثلاً) وقلنا (ضرب صالح مثلاً) فإن كلمة ضرب يصبح معناها شيئاً جديداً، إذ الحدث الصادر من صالح يتحول من حركة يدوية إلى فعل ذهني، ولو بدلنا الكلمة وقلنا (ضرب صالح محمداً في قلبه حسراً) لتغيرت الكلمة بتغير كل من في كل عناصرها. وهذا لأن الكلمة في النص لا تكتسب قيمتها إلا من تجاورها مع كلمات أخرى مما هو سابق لها أو لاحق بها أو منهما معاً كما يقول سوسير(56) وهذا يعني الوجود الجوهري للكلمة وتأسيس العلاقة للكلمة وفي علاقتها بها. ولكن حدوث التحول للكلمة في تغير سقط تبعه، فإن تعني هذا في معجم الأحياء لأن أية كلمة مختارة ... وضعها ... من ... الرصيد تغيرت وصفة الكلمة مع هذا التغير فكلمة (بدر) مثلاً ... دلالتها من وجود كلمات مثل قمر هلال ... ولو فقدت هذه الكلمة بعضاً من مفرداتها (كهلال) مثلاً لتغير مفهومها لتصير أكثر من ذي قبل، لأن وجود كلمة (هلال) خصصت مفهوم (بدر) وبزوالها يزول هذا التخصيص.

هذه علاقات داخلية تحدث في عناصر البنية، وتقسم العلاقات التي تحدث فيها الإشارات بعضها مع بعض يقسمها بارت إلى ثلاثة أنواع هي(57):

1 ـ علاقة تضامنية: وتحدث عندما تقتضي الجملة أختها وتعتمد كل واحدة منهما على الأخرى كقول الشاعر:

(55) السابق 70.
(56) Pettit: op. cit. 9.
(57) Barthes, Elements of Semiology 69 - 70.

ومن بينهما صمود الحبال بمثل أحد العناصر بين العنصر

إذ لا يمكن لإحداهما الاستغناء عن الأخرى

2 ـ علاقة التضمين المتبادل عندما تكون واحدة منهما فقط متضمنة للأخرى (والثانية حرة) مثل قول امرئ القيس

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

حيث نستطيع حذف (قفا نبك) لاستقلال معناها لكن قوله (من ذكرى حبيب ومنزل) يعتمد على سابقه

3 ـ علاقة تأليف، وذلك عندما لا تعتمد الجمل بعضها على البعض وإنما يربطها رابط التأليف الحر

ويمكن الاستدلال على العلاقات بمثال هو أوسع أنواع التجارب حيث يجد الممثل مجالاً مفتوحاً أمامه للتأليف بين الجمل يجد نفسه حراً في ربطها مع بعضها حسب مزاج تجربته، ولكن هذه التجربة تكون أقرب إلى التقلص بالتدريج حيث يكون الاختيار في الكلمات محكوماً بقواعد النحو Syntax وبعد ذلك لا نجد التي تفرضها علاقات التأليف، لأن الكلمات السابقة تفرض قواعدها على اللاحقة فتقرر ما يناسبها ويبعد ما يتنافى معها. وأقل من هذه التجربة حرية من يجد مجالاً هو اختيار صوتيمات الكلمة وذلك لوجود قوانين صارمة تحكم عمليات تجميع الكلمات ولا يكفي تجميع عدد من الصوتيمات لعمل كلمة ما، وهذا لا يحدث إلا في حدود ضيقة جداً وتنعدم الحرية تماماً في اختيار الصوتيمات لأن الصوتيمات محدودة الخيار، لأن لكل لغة صوتيماتها الثابتة التي لا تقبل التغيير.

• • •

من هذا العرض نرى أهمية فكرة (الموقع) وفكرة (العلاقات) في التفسير البنيوي وهو تفسير لا يتوقف عند حد الوصف والرصد لخصائص النص اللغوي وإنما هو تحليل نقدي يعتمد على ثلاثة منطلقات يشرحها (ليتش) كالتالي[48]:

1 ـ تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة.

2 ـ تعالج العناصر بناء على (علاقاتها) وليس على أنها وحدات مستقلة

(48) Leitch, Op. Cit 17.

3 ـ تركز البنيوية دائماً على الأنظمة.

4 ـ تسعى إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء وتكشف عن الخاصية المطلقة لهذه القواعد.

وهذه المنطلقات الأربعة التي يحققها المنهج بالتركيز تعمل على جعل البنيوية كمنهج نقدي ذي فعالية بناءة في سبك (نظرية شاعرية)، تساعد على تذوق النص الأدبي تذوقاً مبنياً على تصور نظري نقدي يدعم أحكام القارئ في تذوق المقروء. وهذه لعمري غاية الهدف للدرس الأدبي.

وأهم ما تقدمه البنيوية هو الانطلاق من مبدأ العلاقة بين الأشياء، وهو مبدأ مكنها من الرؤية الشمولية على وظائف الظواهر، وسمح لها أن تربط بين ميادين مختلفة لعلوم العصر الحديث كعلم النفس والرياضيات مع بياجيه، والأنثروبولوجيا والأساطير مع ليفي شتراوس، وأخذ بارت مفاهيمها لتحليل معطيات المجتمع في الملابس والطعام في كتابه عن (عناصر السيميولوجيا) إضافة إلى تطبيقاته في الأدب ونقده. وبهذا صارت أكثر تحولات الفكر في هذا القرن تمس كل وجوه الفكر الإنساني، وربط الإنسانيات بمناهج العلوم التجريبية. مما جعل ليفي شتراوس يقول كلمته المشهورة: ((وقفت العلوم الإنسانية نفسها مدة قرون على النظر إلى علوم الطبيعة على أنها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبداً. ولكن فجأة ظهر منفذ صغير مفتوح بين هذين الحقلين، والذي فتح هذا المنفذ هو الألسنية))(93).

وليست البنيوية إلا صورة لهذا التحدث العلمي الجديد، ومع البنيوية تقف السيميولوجية كوجه آخر للعملة ذاتها نفسها، وهو ما سنعرض له في المبحث التالي.

2 ـ 3 السيميولوجية

لا أدري ما إذا كنت قد جانبت الصواب بجعلي هذا المبحث تالياً للبنيوية، وقد كان من حقه أن يسبقها. فالسيميولوجية تمثل خلفية نظرية لهذه النظرية (أي البنيوية) ومن قبلها الألسنية. ولكني أعتمد على صنيعي هذا متكئاً على ما يحتمله هذا العلم من ضبابية بسبب اتساعه وشموله الذي جعله يتداخل مع علوم كثيرة مما يحسب أنه

(93) نقلاً عن: Pettit: Op. Cit: 68.

بالشمولية المراد من طبيعة الكلمة وجديته بحيوية الألسنية ويتعلق بها ما نستطيع به كمنهج نقدي وحدوية يحصر عمل مهمة شتات تشكل الخبر واحداً من مناهج الأدب التي ترتكز على الألسنية، وكأنه بذلك لا يحتويها ويمكنها تحتويه. وهذه علاقة إيجابية بين المنهجين تؤدي إلى تأكيد كل واحد منهما وغرسه في الآخر وتصل إلى غايته أو غاية بعيدة. وهذا هو سبب تأخيري لهذا المبحث إلى هذا الموقف. لأنني أتناول هذه المناهج بما فيها من مناهج تعين على سبر النص الأدبي وكشف بواطنه.

والسيميولوجية في هذا المجال هي ما نعني بعلم الإشارة ونتصور معها في سبيل استكشاف النص ودراسته على مستويات (الأسلوب) ومبادئه.

وقد استعرت له اسمه الغربي، مخالفاً بذلك ما جرى عليه بعض الدارسين من العرب في تعريبه إلى مصطلحات مثل علم (العلامات) كما سماه الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب 178) وهو تعريب سليم ولا غبار عليه، لولا أنني وجدت مشكلة في استعماله حيث سيقتضي مني أن أقول مثلاً: تحليلاً علاماتياً بدلاً من تحليل سيميولوجي، ووجدت [illegible] (تحليلاً علامياً) كما يفعل المسدي في كتابه [illegible]. ويرد عند بعض الدارسين مصطلح (السيمياء) كما نجد عند الدكتور مصطفى عبد الرحمن في كتابه النقد الحديث وعند الدكتور سعد مصلوح في كتابه (الأسلوب ...)، ولكني أجد في هذه الكلمة شيئاً من الغموض، إذ يفهم منها العربي من السيميائية شيئاً يتصل بالفراسة وبوسم الوجوه بالذات أو يربطها بالسيمياء وهي العلم الذي اقترن في مراحل المعارف العربية بالسحر والكيمياء (انظر تعريفه في ... 44). ومع مصطلح السيميولوجيا وردت كلمة (رموز) كبديل أو مرادف لها ولكن مصطلح (رموز) لا يقوم باشتمالات السيميولوجيا لأنها مع الرموز تشمل العلامات والإشارات كما هي عند بيرس[60] الفيلسوف الأمريكي (1839 - 1914) كما

(60) راجع: 1 - Todorov Encyclopedic Dictionary 85

2 - Hawks Op. Cit. 129

بيرس: فيلسوف أمريكي من مؤسسي علم السيميولوجيا، وتعتمد نظرته على تقسيمها إلى ثلاثة حقول هي: العلامات والإشارات والرموز. وعاش ما بين (1839 - 1914) [illegible]

[illegible] الألسنية [illegible] الاتجاهات الأدبية [illegible] =

أن سوسير وضع مصطلح (رمز)[6] وأحلّ محله مصطلح (إشارة) لأن الرمز يوحي بوجود الباعث مما يعني علاقة سببية أو عرضية بين الدال والمدلول، وهذا ضد فكر سوسير حول اعتباطية الدال كما سيوضح بعد قليل.

ومن الترجمات العربية (الدلالية) كما فعل الطيب البكوش في ترجمته لكتاب مفاتيح الألسنية لجورج مونان (تونس 1981). كذلك كان المصطلح شائعا في مقالة نشرتها مجلة الحياة الثقافية في العدد (8) السنة الخامسة مارس 1980 ص ٦). وهذا تعريب أكاد أميل إليه ولا أعارضه مع مصطلح (علم الدلالة) تجاوزاً يوشك أن يبلغ حد الالتباس. ولذا فإني أستخدم على كره مصطلح (سيميولوجي) منتظراً مولد مصطلح عربي يحمل محتواه معطلاً كل ما تتضمنه من دلالات.

• • •

تناول سوسير السيميولوجيا من وجهة نظر لغوية ـ لا فيلسوفية كما فعل بيرس ـ وتحدث عنها بتبيين علاقة وثيقة ومباشرة بين اللغة والسيميولوجيا حتى إنه يعرف اللغة على هذا الأساس فيقول: (اللغة نظام من الإشارات التي نعبّر بها عن الأفكار، ولذا فإنها تشبه نظام الكتابة، وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية، ومظاهر الأدب والإشارات العسكرية... إلخ. ولكن اللغة هي أهم هذه الأنظمة)[7].

ونجد هذا التعريف يحمل سوسير مسؤولية تسمي ما بات علامة على مولد السيميولوجيا وهي مقولته المشهورة (مقدمة) لكل بحث سيميولوجي بعد سوسير، وفيها يقول:

إن علماً يدرس حركة الإشارات في المجتمع لهو علم قابل للتصور، وسيكون هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس العام. وسأدعو هذا العلم سيميولوجيا ـ من المصطلح الإغريقي Semeion 'Sign' ـ وهذا العلم سيوضح مكونات الإشارات والقوانين التي تحكمها. ولأن العلم لم يوجد بعد فإنه لا يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم[8]، لكنه علم يستحق الوجود في أن يكون، ومكانه

من المتأثرين به في فرنسا خاصة حيث [illegible] الاجتهادات [illegible] واسطتها أحد سوسير.

6. Barthes, Elements of Semiology 48

7، 8. Saussure, Course in General Linguistics 16

معنًى معيّنًا والألسنية بهذا تصبح فرعًا من علم السيميولوجيا العام والقوانين التي تكتشفها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في الألسنية.

لذلك كانت نظرة سوسير في مصطلح علم العلامات، ونشرت في كتاب طبع بعد وفاته هو «الألسنية العامة» [illegible] بثلاث سنوات (1916م) [illegible] السيميولوجية [illegible] مع الألسنية حتى [illegible] عن الأخرى.

والسيميولوجيا ترتكز على ثلاثة عناصر هي:[63]

1 ـ العلامة Index والعلاقة بين الدال والمدلول فيها سببية (Causal) كالدخان علامة على النار، والطرق على الباب علامة على وجود شخص بالباب.

2 ـ المثل (Icon) والعلاقة فيه تقوم على المشابهة كالرسم هو شبه المرسوم، والتمثال هو شبه المنحوت.

3 ـ الإشارة Sign أو الرمز في لغة بيرس (وسوسير يرد الرمز ويفضل مصطلح إشارة) والعلاقة فيه اعتباطية.

والذي يهمنا هنا هو (الإشارة) وهي تتكون من (دال) هو الصورة الصوتية و(مدلول) وهو المتصور الذهني لهذا الدال. ولقد يحسن بنا أن نستعين بأبي حامد الغزالي (إذ ما تكلمت عن علاقة الدال بالمدلول التي سماها [illegible]) هي:[64]

1 ـ الوجود العيني

2 ـ الوجود الذهني

3 ـ الوجود اللفظي

4 ـ الوجود الكتابي

فالشيء له وجوده العيني كالشجرة النابتة في الأرض ثم يكون لها وجود ذهني، وهو أن ينطبع في ذهن الإنسان صورة لها في الذاكرة، ثم يأتي الوجود اللفظي وهو كلمة (ش ج ر ة) وهذه لا تشير إلى الوجود العيني وإنما تشير إلى الوجود الذهني، لأن نطقنا بهذه الكلمة لا يحضر الشجرة التي على الأرض وإنما يثير صورتها في

63 ـ للاستزادة راجع المصادر المذكورة في الهوامش 60، 61، 62.

64 ـ أبو حامد الغزالي: معيار العلم، ص 75، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة 1961م.

الشعر. فاللفظ هنا يثير دلالة أخرى. واللفظ يجلب صورة، ثم يحوّل الوجود اللفظي إلى كتابة. والكتابة تثير في اللفظ لأن أي من يقرأ إذا صادف المكتوب هو أن يقوم بنطقه وهذا النطق يجلب في الذهن صورة ذلك المنطوق. وهذه هي حركة الإشارة شرحها الغزالي دون أن يسميها إشارة، ولكن شرحه لها يمثل عناصر علم السيميولوجيا المعروف ولم يأت هذا العلم بشرح أكثر من هذا الذي جاء به أبو حامد.

ومن الغزالي نأخذ تعريفاً مهماً جداً للكلمة خاصة، لأنه صار موضع خلاف في هذا العصر، حيث يعرف تعريفاً للاسم والفعل بأنهما أصوات دالة بتواطؤ،[65] وسنرجع إلى هذا التعريف بعد قليل.

وتقسيم الغزالي كان حلاً لمعضلة الدال والمدلول، وهي المشكلة التي تواجه السيميولوجيين الغربيين ولم يقدموا لها حلاً ليس بأكثر من حل الغزالي. وقد ظلت تلك الحلول على نحو ما هي. إن أهم عنصر في نظرية السيميولوجيا الفرنسية عند دي سوسير هو فكرته عن (الإشارة) وأنها لا تتكون من اسم ومن شيء تحيل إليه، ولكنها تتكون من صورة صوتية وتصور ذهني، أي دال ومدلول،[66] ويعني هذا أن الإشارات لا تحيل إلى الأشياء ولكنها تدل على مفهومات، وهذه المفهومات هي مظاهر ذهنية وليست حقائق عينية.[66] وهذا هو أهم خلاف بين أتباع سوسير وبين بيرس الأمريكي حيث يرى الأخير أن الإشارة تحيل إلى موضوع، وهذا الموضوع يعتمد على ما له من حقيقة لدى مفسر الإشارة، مما يجعل محور الدلالة عنده هو الشيء (الموضوع).[67]

ولكن المتأخرين من رواد السيميولوجية، مثل بارت ولاكان أخذوا ينقضون فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وتقدم حديثهم على أن الإشارات (الكلمات) منفتحة لتعري المدلولات فيها لتصبح جميعها دوالاً أخرى ثانوية متصاعدة تجيء إليها مدلولات مركبة.[68] وهذا حرر الكلمة وأطلق عنانها لتكون إشارة حرة، وهي تمثل حالة حضور، لأن الكلمة موجودة أمامنا، ولكن المدلول يمثل حالة

---

(65) السابق 79 ـ 80 ونجد ذلك عند ابن سينا في كتاب (الشعر) ص 40

(66) Scholes Semiotics 23

(67) السابق 47

(68) السابق 48

غائب لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لاستحضاره في دنيا الإشارة. وهذه العلاقة لا تتأتى إلا بعقل المتلقي الذي يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول وهي ما يسمى بالدلالة. ولأن الصلة لا تقوم بين حاضر هو الدال (الكلمة) وبين غائب هو المدلول (الصورة الذهنية) دون المتلقي، يصبح عالة على الدال، ووجوده يعتمد كلياً على وجود الدال، ومن الممكن أن نتصور كلمة بلا معنى أي بلا مدلول ذهني، وأي تركيب صوتي عشوائي يحمل ذلك، لكنه يستحيل أن نتصور (مدلولاً) بلا دال، فهذا هو العدم الذي معناه اللاتصور، وكل ما هو متصور (مصطلح عليه) فهو لا وجود[69]. ومن هنا صار الوجود اللفظي هو الأساس لحصول التصور الذهني. وهذا يؤسس في النفس قيمة الكلمة وحضورها، كما أنه يجعل الكلمة ذات قيمة ثابتة الحضور، وغياب الوجود الذهني حيث يمثل (المدلول) التحضر والوجود، بينما المدلول هو غائب وناقص وحدوث الحضور الوجودي هذا يتم بفاعلية مشتركة من الدال والمتلقي الذي يستحضر الغائب ويكمل الناقص.

والذي أحدث هذا هو أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة (اعتباطية) كما يحدد سوسير، أي أنها ليست سببية وليست عضوية. فكلمة الحي الناطق تسمى بالعربي إنساناً وبالإنجليزي Man، وهذان اللفظان هما إشارة إلى ذات الكائن وهي إشارة تتغير من لغة إلى لغة، دون أن يتغير الكائن نفسه، لأن الصلة بينه وبين إشارته قائمة على الاعتباط. وهو مفهوم سيميولوجي حمله سوسير للفكر اللغوي، وتصدى لمناقشة علماء السيميولوجيا، مثل رولان بارت الذي تردد في قبول هذا المفهوم حيث إنه يحمله مصطلح (اعتباطي) من إطلاق للفكرة، مما يسبب كسر الميثاق العرفي حول مفهومات الدلالة للكلمات. وقال بارت، ملاحظاً على سوسير ومصححاً لفكرته، إن الاعتباطية صفة للعلاقة بين الدال والشيء، أي بين اللفظ والوجود العيني - حسب مصطلحات الغزالي - والإشارة، كما يلاحظ بارت، لا تتجه نحو الوجود العيني وإنما إلى صورته الذهنية. ولذا فإن بارت يصف العلاقة بين الإشارة وصورتها الذهنية بأنها (نتيجة تدريب جماعي، كتعلم اللغة العربية مثلاً، هذه العلاقة هي اللازمة، وهي لا يمكن أن تكون بشكل اعتباطي لأن أحداً من الناس لا يمكنه أن يعدل فيها

Todorov: Encyclopedic Dictionary 00 (69)

Barthes: Elements of Semiology 50 (70)

وأنه بات ضروري تأكيد[?] (هذه العلاقة بين الدوال ومدلولاتها. وكان بارت [illegible] لا يعطي سوى [illegible] من [illegible] عربي [illegible] (صوت دال [illegible] وهو عربي يقسم ألفاظه [illegible] الإشارة كلها فهي صوت [illegible] وهذه الدلالة [illegible] بالتواطؤ، وهو التعريف الجماعي في مصطلح بارت.

وقد [illegible] بارت بمفهوم [illegible] الإشارة، ولكن [illegible] أن [illegible] المصطلح من [illegible] (بياجيه) في شيء من [illegible] حيث أكد على [illegible] الدلالة من [illegible] في [illegible] سوسير في [illegible] [illegible] الإشارة [illegible] [illegible] الإشارة [illegible] في دلالتها [illegible] لا [illegible] التواطؤ جماعي، [illegible] [illegible]

ومفهوم [illegible] مهمة في [illegible] الإشارة من [illegible] مع [illegible] [illegible] [illegible] الكلمة [illegible] (مهوه) [illegible] في الجاهلية على [illegible] الإسلام [illegible] ولكن الكلمة [illegible] على [illegible] في [illegible] [illegible] الكلمة مع [illegible] في [illegible]

كما أن [illegible] الإشارة هي ما يمكنها من [illegible] الذي به [illegible] [illegible] [illegible] دائم التوثب والحركة [illegible] المدلولات [illegible] المتلقي الخيالية.

وبه تتحول الإشارة من دلالة (التواطؤ) إلى دلالات [illegible] وهي [illegible] دلالات [illegible] وما هي [illegible] [illegible] [illegible] عندما يقول [illegible] مصطلح الاستعارة بقوله [illegible]

---

(٢٠) Piaget Structuralism 78

(٢١) يقول الجوهري [illegible] [illegible] أي [illegible] الصحاح مادة (مهر) جـ 6 [illegible] 402 م.

العربية لا [illegible])، فهي تحتوي [illegible] [illegible] فالكلمة تستعار [illegible] [illegible] يستعار (وهذا [illegible] يستعار في معظم الأحوال) كما يقول أبو حامد رحمه الله.

وهذا [illegible] ابن سينا وشرحه [illegible] (إن اللفظ نفسه لا يدل [illegible] ولا [illegible] لكان لكل لفظ حظ من المعنى لا يجاوزه [illegible] الألفاظ، فكما أن الألفاظ بنفسها دالة على معنى [illegible] على الذهن فيكون ذلك دلالة [illegible] في [illegible] عن الدلالة على غير دال)[73]. [illegible] كلام العرب [illegible] [illegible] لأنهم [illegible] [illegible] على [illegible] حتى قال المبرد[75] منهم: (والتشبيه أكثر كلامهم).

وأخيراً [illegible] [illegible] من [illegible] كـ[illegible] [illegible] [illegible] السيميولوجية [illegible] [illegible] النص التي [illegible] على [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] القارئ [illegible] النص [illegible] شرطان [illegible] هما[76]:

1 ـ لكي يقرأ النص لا بد أن [illegible] [illegible] أي [illegible] الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

2 ـ لا بد أن يكون لديه [illegible] [illegible] [illegible] العناصر [illegible].

وقد سبق أن ذكرنا [illegible] [illegible] النص [illegible] شرطاً [illegible] الصحيحة بالقارئ مطالب بأن يقرأ [illegible] النص [illegible] [illegible] كي يتمكن من [illegible] ثم [illegible] سيميولوجياً [illegible] [illegible] [illegible] الموضوع [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] النص. ولا ريب أن النص [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

73) [illegible] 66.

74) [illegible] النص [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] مجلة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] إلى [illegible] [illegible] [illegible] 1952م.

75) الكامل 3/ 8.

76) Scholes, Semiotics 49.

يدخل النص مع الإنشاد ومع النغمة في مصطلح بمعاني خلاق. التعبير ووصفه بعض جُمل من الدكتور عبد السلام المسدّي جاء فيها قوله: (إن النغمة لما كانت موسيقية حيوية ذات إفرازات تلوينية وكانت تولّده عبر رسم خط الفصل بين فعل الإنشاد في النغمة، وانفعال النغمة بالنغمة، فصلاً عن فعل النغمة في الإنشاد) وحدة الفعل والانفعال. هذا مصطلح يراه المسدّي بوصفه أنه صورة من الاصطلاح الصامت لا تكون النغمة فيه إلا نغماً[77] وهذا هو غاية القراءة الصحيحة.

2 ـ 4 تشريح النص[78] (Deconstructive Criticism)

انطلاقاً من عبثية الأشياء وكونها حرة سابحة نحو المدلول، ومن ثم قدرتها على التعبير ذلك المدلول [illegible] ولأن [illegible] يعلو [illegible] النقد الأدبي[79] أحدهما يعني (الدال [illegible] أكثر مما يمكن أن يضاف إليه [illegible]) [illegible] الانطلاق التام حيث تسمح (شارة ظهر [illegible] الديونوسية) حرة تتحرر خارج القوى التاريخية والجدليات الثقافية، على أن [illegible] القديمة قد تبرز العودة [illegible] القراءة إلى معانٍ ذاتية [illegible] وكأنها [illegible] وهذا المسار يقوم على إلغاء المدلول ويرى [illegible] المسدّي، [illegible] يحل [illegible] أن [illegible] المدلول [illegible] على مهل.

أما المسار الثاني [illegible] فهو يأخذ [illegible] المعاني، وإشكاليات التفسير دون أن يتجاوز حدود الممكنات [illegible] ويقول [illegible] المعاصرة بمحرك المعاني [illegible] سعد [illegible] لا [illegible] المعنى [illegible] من خارجه، لأن [illegible] هي التي [illegible] ولكي يكون النقد فعالاً لا بد أن يتحرك ضمن حدود [illegible].

(77) المصدر المذكور بهامش 74 (ص24).

(78) [illegible] في تعريب هذا المصطلح [illegible] أحد من [illegible] عبد الملاحي؟ [illegible] دلالات [illegible] إلى التفكيك [illegible] استخدام كلمة [illegible] في [illegible] أي نص [illegible] مع [illegible] للتفسير [illegible] أخير على كلمة التشريحية أو تشريح النص، والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك [illegible] المجال للإبداع الذاتي كي يتفاعل مع النص وستتضح الفكرة من خلال المناقشة التالية إن شاء الله.

(79) Leitch: Op. Cit. 105

وبهذا يفتح بارت أبواب التفسير واسعة لتقود النقد إلى مسارات جديدة بأخذ معطيات الألسنية ويستثمرها في فتح آفاق النص الأدبي. ويأتي (لاكان)[80] من هذا التخصص جامعاً بين علم النفس والألسنية ليدفع بالنقد الأدبي في فرنسا نحو اتجاه جديد يقوم على مبدأ أن البنية اللاشعورية للعقل هي بنية لاشعورية، وهي شبيهة إلى حد كبير ببنية (اللغة) حيث يكون معنى الدال بيد المدلول في حكم التفسير أو هو شيء عائم وبهذا يحرّر (لاكان) الدال من قيد المدلول ويكون المعنى عنده (مدلول يعوم - Floating؟) والدال يعوم (Floating)، وهذا الانفصال بين الدال والمدلول يحدث شبيهه الانفصال ثم بين التجربة والذات كما يشرح (لاكان) حيث يعود إلى اللغة حينما نتجه إليها فإننا بذلك نشهد انفصال الذات عن التجربة، لأن هناك هوة بين الحدث كتجربة حادثة وبينه كصورة لغوية. وعندما نسعى إلى تصوير الحدث أو معالم من حوله في خطاب لغوي فإننا بذلك ننفي وجود أية علاقة مباشرة بين النص والتجربة. إننا نبني ذواتنا في اللغة على الوجه الذي نريده لذواتنا أو الذي نريدها أن تظهر به، وفي محاولتنا إلى نقل التجربة وتطبيقها يحدث في الوقت نفسه أن ننحرف عن نقل التجربة كحادثة ونتجه إلى صورتها اللغوية. والذات هنا هي التي يتولى صرفها عن مدلولها، وهذا هو بالضبط بنت من نفسه (إشارة) يحدث صدعاً بين الذات والمدلول، بين الحقيقة وبين اللغة، وهذا يوجد فضاءً دائم التحرك من داخل (الإشارة) ويترك وجهاً لوجه مع ما يسميه (لاكان) (بالإشارات المعلقة) ويكون دور الناقد هو تفسير هذه (الإشارات) في البحث عن [illegible]) أو ذات تبقى محرومة في اللاشعور يمثل حدثه النص أي (اللاوعي)[81] حسب لاكان وهو قمة الانعتاق للدال.

وبعد (لاكان) يأتي (دريدا) منطلقاً من الأرض نفسها وبكله يقلب المعادلة رأساً على عقب ويدخل على ساحة النقد في فرنسا ثم في أمريكا عارضاً نظرية يشرح بها النص وما يكتنفه، ويرفع علم النقد التشريحي (Deconstructive Criticism) الذي التهب أواره في فرنسا مع مجلة (تل كل - Tel Quel) وهي مجلة أدبية تنشر نقدها النقد البنيوي والسيميولوجي، وما يتفرع عنهما، ومن كتّابها رولان بارت ودريدا وفوكو ولاكان وكريستيفا[82]. ودخل دريدا إلى أمريكا عبر بوابة جامعة (ييل) حيث صار أستاذاً فيها

(80) السابق 2.
(81) السابق 9
(82) Hawker Op. Cit. 183

ونشأت حوله مدرسة نقدية هي (Yale Critics) وذلك منذ بداية السبعينات حتى الآن. ومن روادها دي مان وميلر وهارتمان وبلوم.

والانطلاقة لدريدا كانت مع صدور كتابه (Of Grammatology) في التشريحية في عام 1967 بفرنسا. حيث حدد فيه نقض الفكر الغربي منذ أيام أفلاطون وأرسطو حتى هيدجر ونيتشه وشتراوس. وكشف سوسير [illegible] ذلك الفكر القائم على مبدأ التمركز المنطقي (Logocentric) (وهو [illegible] على المدلول) وتمثله في النحو القياسي واللغوي، حتى عندما يحاولون [illegible] المفكرين عن المدلول فإنهم يستعينون على ذلك بمدلول بديل. ولكي يثبت دريدا مقولته أخذ في تشريح كتابات الفلاسفة وذلك كي ينقض (المركز المنطقي) من داخل نصوصه. فهو يفكك [illegible] ينقض نفسه بنفسه من خلال كتاباته. وكمثال على ذلك أخذ النصوص [illegible] دريدا [illegible] علم النحوية كأساس [illegible] واستمر [illegible] جمل سوسير التي [illegible] (82) عند سوسير [illegible] علم السيميولوجيا. فقام دريدا [illegible] بإحلال النحوية محل السيميولوجيا مدعوة بعلم النحوية. ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لا يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم، [illegible] ومكانه [illegible] والأسئلة [illegible] لا حرج من ذلك [illegible] (83)

وفكرة (النحوية) تذكرنا بدعوة عبد القاهر الجرجاني ودعوته إلى (النظم) وهو تصادم بلاغيات الجملة مع مفهوم [illegible] بعد عبد القاهر المدلولات (84)

و[illegible] عند دريدا هو مفهوم (الأثر) وهو مفهوم يدخل إلى علم الأدب أهمية كبيرة [illegible] المتلقي [illegible] النظرية والعلاقة [illegible] الأسرار [illegible] مفهوم يعطي [illegible] قيمة [illegible] بجعلها ذات جذور [illegible] والأثر هو [illegible] في [illegible] (85) النصوص [illegible] الأدب [illegible] هو السحر [illegible] التي [illegible] سوى [illegible]

والأثر هو [illegible] (86) [illegible] من (الكتابة)، وذلك [illegible] الإشارة

(83) Derrida, Of Grammatology 51

(84) الدكتور كمال [illegible] الجرجاني [illegible] اللغة [illegible] في [illegible] الدكتوراه.

(85) Leitch, Op. Cit. 26–29 and Derrida, Op. cit. [illegible]

الجملة، وتبرز القيمة الشعرية للنص، ويعود النص [illegible] اللغوية، فالمحور [illegible] الكتابة تصبح هي القيمة الأولى هنا [illegible] جانبها [illegible] من كونها مجرد [illegible] تأتي بعد النطق) [illegible] على [illegible] الكتابة تتجاوز هذه الحالة [illegible] النطق [illegible] حتى اللغة [illegible] ويكون [illegible] نفسها [illegible] عن النص [illegible] الكتابة في محاورة مع اللغة [illegible] على اللغة وتجاوزها، ومن ثم فهي [illegible] بدلاً من كونها انعكاساً ثانوياً [illegible] الكتابة [illegible] هي القيمة الأولى هذه الوحدات [illegible] الكتابة [illegible] ديريدا الأولى الكتابة [illegible] (المركز [illegible]) وهي التي [illegible] الكتابة [illegible] صوته [illegible] الكتابة [illegible] في الكتابة [illegible] على المحورية، أو [illegible] الأولية التي [illegible] اللغة

والكتابة [illegible] الكتابة [illegible] من الكتابة [illegible] من [illegible] النفس إليها انفجار [illegible]

ومن هنا جاءت ديريدا [illegible] (الأثر) [illegible] الكتابة [illegible] الأثر [illegible] في فكرة المحورية [illegible] الكتابة، وإن كان [illegible] من [illegible]

وإن الكتابة [illegible] الأثر [illegible] تأكيد للأثر [illegible] لا وجود له [illegible] ديريدا [illegible] الأثر في الكتابة ومن خلاله [illegible] الكتابة [illegible] الكتابة [illegible] في النصوص

هذه خلاصة فكرة ديريدا عن (الأثر)، وهي فكرة طرحها [illegible]

بالأدب. وقد يكون تصوراً نظرياً، تسعى النظرية الإبداعية إلى ابتكاره، ومن ثم تعتمده. ويدخل الشعر مع الأثر في حركة تحول به تدريجياً من الأثر متجهة إلى الشعر ثم تعود إلى الأثر وهكذا دواليك. فالشاعر لا يكتب إلا من أجل الأثر، ولا أحد يكتب شعراً ليقول إنه أقوال صحيحة. وإنما يكتب شعراً طلباً لإحداث الأثر. فالأثر إذاً سابق على الشعر لأنه مطلوب له، فهو من جهة النص ومتصل بالأثر صار يحصل هذا الأثر هدفاً يستقرئ ويستهدفه، وقد يأتي الأثر بعد النص ومن خلاله ومن قبله وبهذا تكون العلاقة بين النص والأثر علاقة معكوسة تشبه معادلة (السبب والنتيجة) وبهذا فإن التشريحية تأخذ بعين مفهوم النسبية كما فعل نيتشه[86] من قبل حيث وصف العلاقة بين السبب والنتيجة بأنها علاقة مجازية أو بلاغية، ونجد لها مثالاً: رجل يحس بوخز في صدره، مما يجعله يبحث عن (سبب) الوخز، فيجد دبوساً في قميصه، فيقول عندئذ إن الدبوس سبب الوخز، أي الدبوس ← الوخز، ولكن الحال غير ذلك فالوخز سابق على الدبوس لأن الرجل أحس بالوخز أولاً، وهذا دفعه ليبحث فوجد دبوساً. فالرجل إذاً يحسب السبب بعد النتيجة، ويبني عليها، وهذا يجعل المعادلة كالتالي: الوخز ← الدبوس. وبه تكون معكوسة لأننا دائماً نبحث عن السبب. وهذه مراجعة متشابكة تشبهها مراجعة النص والأثر، فمثلها تشمل العملية الأدبية من حيث إن القراءة سبب الكتابة أولاً ووجود قراءة ثم يكتب الكاتب نصه، حتى وإن جاءته في أساسي لأن لحظة الكتابة لحظة مواجهة بحر قارئ، أو تكتب نصه بمعنى ما أبدعه كقارئ أول له، فمثلما تستهم الأم حبيبها كخاصية أولى له، وتكتبه في مقابل هذا هي سبب القراءة أولاً ووجود ما يقرأ أمكن إحداث ذلك النص. وتدخل بذلك الكتابة ومعها في معادلة (الدبوس: الألم).

ومع فكرة (الأثر) تجيء نظرية (التكرارية)[87] التي تعني فيما تعنيه وجود حدود بين نص وآخر. وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص) لأن أي نص أو جزء من نص هو ذاته المعرّض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر. فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف معقد من الكلمات، وتكون هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها

(86) Culler: On Deconstruction 86.

(87) Leitch: Op. Cit. 160 - 61.

القديم والمكتسب. وقد يمكن أن يحدث بشكل مطلق في أي نص وأي مكان والمادة المقتطعة تقتطع من سياقها لتعيش ما لا يحصى من السياقات الجديدة التي لا تحدها حدود، وبما فوق السياق ذاتي المحدود، ويستنتج من هذا أن أي نص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص قبله. ويضع (ليتش) (87م) هذا معادلة نظرية تقول: إن التاريخ الكمي لأي نص ما (أي تاريخ كل كلمة في النص) مضروبًا في عدد الكلمات في النص يساوي المجموع الكمي للنصوص المتداخلة مع هذا النص الذي بين يديك، ولأنه لا تمتلك القدرة على تقرير كم من بيع أي كلمة، فإن قيمة هذه المعادلة ـ كما يقول ليتش ـ تنبع من مرحلتها بأن النصوص المتداخلة لا حصر لها، ومعها تأتي الإمكانات اللانهائية لتشريح النص.

ونظرية التكرارية لا تعتمد على نية المؤلف ولا تصدر عن إرادته، ولكنها فعالية واتية لنفسه بكتابته، فهي تكون "تكرارية" وما دونها لا كتابة. فكل كلمة في نص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد. ويلاحظ التكرارية مع الأثر كقوى حية للنص، وما التكرارية إلا صفة ثقافية تحدث كتجديد لكلمة أمام القارئ في المصادرة تلقائيًا (87م).

وفكرة الاقتباس كجزء من نظرية التكرارية تكشف عن السياق على أنه ذو طبيعة مستعصية، مضافة إلى قوة السياسة، وهذه قوة السياق تتدخل عبر الاقتباس فتحدث إشارات المكررة كاسرة تحرر حر النصوص وعبوره من نص إلى آخر حاملة معها تاريخها وتاريخ سياقاتها المعرفية، فيمتد معها الموروث الأدبي ويتشابك من خلال حركتها فكرة النصوص المتداخلة، ويصبح السياق مفتقدًا لا تحصره حدود. ومن خلال قصيدة واحدة نستطيع قراءة مئات القصائد ونجد فيها ما لا يحدّ من سياقات تحضرها الإشارات المكررة. وهذه نظرة حديثة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر ثلمة بمفهومهم. ومن ذلك لا حركة الأنساق المتشابهة وما تجلبه معها من سياقاتها[88] السابقة أي أنظمتها وتاريخها، فنظرية التكرارية كما نقلنا هنا، وكم نجد الأمر طبيعيًا إذا نحن تذكرنا أن منتجي النصوص أنفسهم ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، وهم يكتبون من منطلق هذا

(88) وتعرضنا لهذا الموضوع في مواطن أخرى من الكتاب. انظر الفصل الأول ص والفصل السادس ص 288

[illegible] في ذاكرتهم [illegible] مجتمعاتهم

ومن هنا جاءت (التشريحية) لتؤكد على قيمة النص [illegible] وعلى أنه هو محور النظر حتى قال دريدا: (لا وجود لشيء خارج النص)(89) ولذا فلا شيء خارج النص في التشريحية [illegible] من داخل النص [illegible] الأثر والمستخرج من [illegible] النص [illegible] والتي [illegible] كالسراب.

و[illegible] التشريحية [illegible] وكل [illegible] مع التحديد [illegible] وكل مرجعاته من خلال مفهوم (السياق) حيث يكون النص [illegible] بحياة جديدة(90) وعلى ذلك فإن النص [illegible] من كل النصوص و[illegible] ما لا يحضر من النصوص، والعلاقة بينه وبين [illegible] هي علاقة وجود [illegible] لأن [illegible] يصبح النص [illegible] حسب معنى النص فهو يسمح [illegible] وقد قال دي مان بوصف العلاقة بين النص والتفسير (يعتمد التفسير اعتمادا مطلقا على النص كما أن النص يعتمد اعتمادا مطلقا على التفسير)(91) وقد يُعد من النص كل ما هو [illegible] وقد كانت [illegible] القراءة القديمة، وقد [illegible] علاقات بين النصوص، [illegible] من خلال [illegible] الكاتب على [illegible] الموروث لأن كل كاتب يعمل داخل [illegible] التشريحية لا بد أن [illegible](92) [illegible] والحقيقي هو النص.

وكما أن [illegible]

(89) Leitch, Op. Cit. 76
(90) السابق 181
(91) de Man, Blindness and Insight 14
(92) [illegible] 177

التشريحية هي نفسها مفتوحة للتشريح، ولا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية، وكلها [illegible] جديدة [illegible] (93)

والتشريحية [illegible] على الألاعيب [illegible] [illegible] التمركز المنطقي) في النص كما هو [illegible] ولكن [illegible] ليس هو الهدم، ولكنه [illegible] كما يقول دي مان.(94)

• • •

في هذا المنعطف، نجد [illegible] في مواجهة مع مفهومات [illegible] عن النقد وعن مكانه وعن دوره، ولكن [illegible] هو مكسب [illegible] التشريحيين، لأنهم يسعون إلى تحويل [illegible] في تشريح العمل [illegible] السكون فيه [illegible] على ما حدث، ولكنه صار فعالية [illegible] إلى إشكالية، [illegible] ما كان من قبل عاديا [illegible] موضوع [illegible] الحياة [illegible] موضع النقد [illegible] على التفكير [illegible] على الحدث [illegible]؟(95)

إن هذا التصور [illegible] تحول في [illegible] النقد الأدبي [illegible] أخرى؟ أم هو تحول [illegible] إلى حالة جديدة [illegible] في هوية [illegible] الوجهة؟

إن في الواقع [illegible] تحول النقد الأدبي إلى علم جديد ربما نسميه (نظرية النص) أو نسميه (النظرية) فقط [illegible] بالمناقشة التي [illegible] كولر(96) [illegible] (كورنيل الأمريكية) وأحد الكتاب البارزين حول نظريات [illegible] حيث [illegible] ريتشارد رورتي [illegible] من [illegible] وهو نوع من

(93) بتصرف من السابق 78
(94) de Man: Op. Cit. 140
(95) Culler: On Deconstruction 8
(96) نفس السابق 8

الكتابة نفسها، ولم يكن تصويراً لخصائص طبيعة النتاج الأدبي، ولم يكن تاريخاً للفكر وإن كان نسبة أخلاقية ولا هو علم للأصول أو للفكر الاجتماعي، ولكنه مزيج لهذه العلوم كلها محصورة في جنس واحد). ويتابع كولر قائلاً: إن هذا الجنس الجديد هو بالتأكيد شمولي، والأعمال التي تتضمنه هي مرتبطة مع مجالات مختلفة، ومع كتابات متنوعة، مثل كتابات ليفي شتراوس ومرتبطة مع الأنثروبولوجيا، والكتاب مع التحليل النفسي والنظرية، صارت تحت مسمى النظرية التي يحدد بها بوصفها أعمالها مما يميّزها عن كل ما سواها من المطالبات العلمية، من حيث إنها دأبت على استثمار المعطيات العلمية خارج حدود تخصصاتها، فالأفكار اللغوية والفلسفية والاجتماعية تم فصلها عن حقولها الأولى وعرفتها كتابات (النظرية) من خلال تخصصاتها واستفادت مع إعادة توظيفها في مجال جديد شمولي، مما مكّن علماء الأدب من الاستفادة من تلك العلوم دون أن يدرسوا فيها. وهذا مصطلح (نظرية النص) أو ما يسمّيه الفرنسيون (بالعلوم الإنسانية) وهذا يسمى حسب (بالنظرية النقدية) أو (نظرية الأدب) وهذا شيء غير (الفلسفة) وقد يحل محلها، أو هو بديل عنها مثلاً، كما يقول [illegible]، كما يقول عنه كولر: إني أعتقد أن النقد الأدبي في أمريكا ربما حل محل الفلسفة وأخذ وظيفتها النقدية الرئيسية كمصدر مشارك في وصف الذات وتمييزها عن الماضي.

ويقدم كولر ثلاثة أسباب من تحول النقد إلى النظرية، ومن كون هذا يحدث في الأدب لا في علم سواه، وهذه الأسباب هي:

1 ـ تجد النظريات مجالاً مثالياً لها في الأدب لأن موضوع الأدب هو التجربة الإنسانية، من حيث إنه يُفصح عنها وينظمها ويفسرها، ولأن الأدب يدخل في تحديد العلاقة بين الإنسان والإنسان وبين الأخلاق مواطن النفس البشرية، كما أنه يُبرز انعكاسات الأحوال المادية على المعاناة الإنسانية، فلا ريب أن أية نظرية تمس هذه الجوانب سيكون لها مجال رحب لدى النقاد والمنظرين، وشمولية الأدب تسمح لأي نظرية، مهما شذّت، أن تدخل كواحدة من نظريات الأدب.

2 ـ وبما أن الأدب يسعى إلى استكشاف حدود الإدراك الإنساني، فإنه يدعو ويحوي مناقشات النظرية التي تثير أو تبحث في إثارة أوسع الجوانب الفكرية عن الانعكاس الذاتي، وعن الفكر ودلالته الأشياء.

3 ـ يفتقد الأدب مقدرة خاصة على قبول التطورات الحديثة في العلوم الأخرى،

وليس لديهم التزام يلزمهم كالتزام المختصين في تلك الحقول الذين يتردّدون في قبول ما يعارض المألوف عندهم. وعلى الرغم من وجود التزام خاص بالنقاد يمنعهم عن قبول بعض النظريات الغربية إلا أنهم دائماً على استعداد لتقبل أي تحدٍّ يهز التقاليد المتعارف عليها في علوم النفس والاجتماع والفلسفة والأنثروبولوجيا، وهذا هو ما يجعل النظرية أو نظرية الأدب مصدراً حياً بساحته حيّة.

هذا ما يقوله كولر عن تحول النقد إلى (نظرية) وكل ذلك معترك يدور حول نص ميئوسٍ عنه. وهي ليست سوى محاولة لفهم النص والدخول إلى باطنه. لأن النص تشكّل لغوي ينمّ عن غير ما يقول ويخفي أكثر مما يظهر، حتى صار التعامل معه عملاً إنسانياً ينهل من كل معارف الإنسان من أجل أن يفهم الإنسان ذاته من خلال نصه. وكل ذلك كامن مخبوء في الكلمة (النص).

• • •

واختتم هذا المبحث بعرض صورة عن مغايرة هذه المناهج (البنيوية السيميولوجية التشريحية) لما عُرف باسم النقد الحديث. والفرق هنا يأتي من الفرق بين النظر إلى الكتابة على أنها (نص) أو على أنها (عمل). فالنقد الحديث نظر إلى الكتابة على أنها عمل مغلق ومستقل، وأصر على حصر مناقشة (العمل) في حدود (الكلمات على الصفحة) ولذا فإن أصحاب هذه المدرسة احتكروا تفكير العمل في الدراسة الأدبية وتورطوا في سلسلة من التفسيرات الضيقة (المدرسية) كما يقول شولز[93] الذي يصف هذا الاتجاه بأنه منهج أصحابه بالانغلاق الذاتي. ويصور جانبهم وهم يقدّمون للطلاب قصائد لتفسيرها في صفوف الدراسة، بعد أن يزيحوا عناوين القصائد وأسماء شعرائها وتواريخ كتابتها مع حذف كافة المعلومات الببليوجرافية، ولا يدعون أي أثر قد يدل على هذا الشاعر أو تاريخ القصيدة. ويقول شولز ساخراً إنهم حوّلوا الغرفة إلى خانة العراء بدعوى تطوير التفسير، وحوّلوا الفصل إلى مقدس حيث يقف المعلم - الذي يعرف أسماء الشعراء والتواريخ والمصادر وكافة خصوصيات النصوص - ليبارك معجزات التفسير) وما من معجزة سوى تطابق إحدى الإجابات مع ما يحجبه المعلّم من معلومات عن النص.

ويقدم بورجيه هذا الموقف مثلاً (لو أنني أعطيت أي صفحة كُتبت اليوم - حتى

Scholes: Semiotics 15 (93)

ولو كتبت هذه الأوراق كما نشرت عام 2000 لأصبحت عندئذ [illegible] أدبا عام 2000[98]. وقد قال (جينيه) إن الأدب يكشف عن نفسه بعض [illegible] بكشف بعض الكتابة) وقد قول [illegible] (السمي [illegible]) سنكشف العلاقة بين نظام الأدب وبين الشفرة التي هو جزء منها)[99]. وهذا ما [illegible] النقد الحديث في عرضه عن النص [illegible] المعرفة فيه [illegible] ومعروف لأن النص كمفهوم مختلف عن العمل هو نص مفتوح وغير تام ولا كامل وهذه سمات خاصة [illegible] في بنية الكتابة، ولكنها فقط طريقة [illegible] بين نسق اللغة و[illegible] (الذي هو مؤلفه)، حتى إن اللغة نفسها [illegible] النظر إليها على أنها [نص أو على أنها عمل] [illegible] كتابة نص [illegible] بحيث يفهم على أنه نتاج [illegible] في لغة معينة في تاريخ [illegible] وفي عصر أدبي محدد ويكتسب النص قيمة من خصوصيات التفسيرية التي تختلف باختلاف القراء الذين يطبقون ما لديهم من معرفة في شفرات الكتابة [illegible] والمحورية للنص والنص هو دائما [illegible] أما هو لا [illegible] الأدب حتى [illegible] من مكونات الأدب واستعمالات هذه [illegible] لا يكون [illegible] من خلال [illegible] الأشياء لكنها [illegible] يجب أن توجد في [illegible] في كل الأحوال والنص دون هو [illegible] [illegible] يحدث [illegible] إلى النص وما أبعد منه)[99]

فالنص إذاً موجود [illegible] هو [illegible] أن ينظر إليه على أنه نص لا عمل وعلى ذلك [illegible] التفسير و[illegible] الأدبية [illegible] هذه الفقرة [illegible] تقريبا ولا [illegible] بين [illegible] في [illegible] على [illegible] النقد الحديث في مقالة كتبها عام 1971م [illegible] (من العمل إلى النص) وقد لخص [illegible][100] الأفكار الرئيسية لهذه المقالة فيما ترجمته بالتالي

1. [illegible] في [illegible] من [illegible] النحوي [illegible] (العمل) الذي هو مادي

(98) Scholes: Structuralism 11

(99) بتصرف عن Scholes: Semiotics 15 - 16

(100) Leach. Op. Cit. 106

2 ـ النص يتحدى كل حواجز العقلانية الغربية وقواعدها وبذلك فهو يتجاوز كل التصنيفات والطبقيات التصنيفية.

3 ـ يمثل النص في التحول اللامحدود للمدلول من خلال تحرك الحر للدال الذي يقدم طاقة لا تحد [illegible] فهو [illegible] للانغلاق والتمركز.

4 ـ يتحقق النص عبر [illegible] مستعصيا من تعددات الكتابة لأنه ينتمي من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى ومن الأصداء، ومن معطيات الثقافة التي هي علامات الهوية [illegible] بالانتشار Dissemination (أي [illegible] في نصوص لانهائية [illegible]).

5 ـ [illegible] بعد زمن الأنوية [illegible] قارئا متميزا [illegible] النص كقيمة فيه فقط[1].

6 ـ النص مفتوح [illegible] في تقابل استهلاكي.

7 ـ النص فيه طوباوية [illegible] (المتعة [illegible]).

وهذه فروق لا تترك [illegible] في مرحلة ما بعد البنيوية، على الرغم من انطلاق هذا النقد من مبدأ التركيز على النص، ولكنه ينحرف بعيدا عن النص [illegible] شعريته. وهو دور [illegible] وظيفة النقد الأدبي في [illegible] ويلاحظ معجم النقد الحديث [illegible] اصطلاحي [illegible] هذه التي قدمتها مدارس النقد الألسني حول مفهومات (التصويبية) و(العلامات) و[illegible] و(الشفرة) [illegible] مفهوم [illegible] السياق والمرجعية) والتكرارية و(الاختلاف) وأخيرا (نظرية النصوص) [illegible] الأدبي من حال [illegible] الأدبي على [illegible]، إلى حالة (النظرية) كحقل معرفي [illegible].

وهذه نقلة أخرى في هذه المرحلة [illegible] إلى الأدب من تخصصات أخرى [illegible] التجربة النقدية [illegible] إليها من نظريات نفسية واجتماعية.

(1) هذا هو [illegible] في كل [illegible] في [illegible] (رقم 3) [illegible] من جماعة النقد [illegible].

وفلسفة جديدة. وتتنوع أسماء هؤلاء من واحد إلى آخر لتتضافر جهودهم في بناء النظرية وتوجيهها. ولكن واحداً وحداً يبرز في الصدارة دائماً ويستأثر بمهمة الصدارة ومن ثمة دون أن يقف على منصة التنظير، لا بوصفه صاحبه، وذلك هو رولان بارت الذي أخصه بمبحث خاص فيه لتميزه عن كل من سواه من أبناء العصر إنه فارس النص

3 ـ فارس النص

3 ـ 1 لم يحظ أحد بما تربّع فوق مملكة النظريات النقدية مثلما حظي رولان بارت فهو من أبرز طلائع النقد الأدبي الحديث في فرنسا، وهو ما خرج عن الصف النقدي لأنه مسيرة حافلة على المحوّل اللسانيات والتطور النقدي كما حقق له صفة عالمية أوروبية)

وهو فرنسي ولد عام 1915، درس الأدب الفرنسي والكلاسيكي في جامعة باريس ثم خرج ليدرّس الأدب الفرنسي في رومانيا وفي جامعة الإسكندرية في مصر، وبعدها عاد إلى باريس أستاذاً في الكلية الفرنسية حتى وفاته عام 1980م.

ومن ذكر صفوة أصدقائه أن عمل ذاته بشارة حرة للعلاقات، ولكنه دائماً لا يحدد بمفهوم، وقد جاءت كتاباته تسهم في أعمال نقدية وتنظيرية، وشملت مسائل الفكر المعاصر ليس في الأدب فقط بل في علوم الاجتماع والثقافة والسيميولوجيا، على علاقة الإنسان مع الظواهر الاجتماعية والثقافية ومفاهيمه في ذلك كله من مفهومات البنيوية السيميولوجية التي جعلها مرتكزاً لدراسة الأعمال الأدبية، عام 1963م وقاعدة القراءة فيها شمولية تجمع كل أعمال الأدب كنظام يتم تحليله عن طريق استكشاف الوحدات الصغرى، أي العناصر في العمل من عناصر وظيفية تشكل حركة الأنساق الداخلية فيه.

وفي هذه الفترة من عمره الفني يخرج بارت كتابه (عناصر السيميولوجيا) عام 1964م، وفيه يعمد إلى تحليل الكتابة في ضوء علم الإشارات، مجارياً سوسير في ذلك، ويحمل الكتاب مفهوماً لهذا العلم الذي يتداخل تداخلاً تاماً مع البنيوية، مما جعل الكتاب مصدراً لهذين المجالين معاً. ولم يقتصر بارت كتابته على اللغة وإنما مدّه إلى مجالات أخرى يحكي فيها السيميولوجيا، مثل أنظمة الملابس ونظام الأكل مما يحمل دلالات اجتماعية وإنسانية. وكأن بارت يهتم بهذه كأساس لتفسير الظاهرة

الجماعة مهما كان نوعها وسواء كان التعبير عنها لفظياً أو غير لفظي

وبعد ست سنوات من ذلك يتحول بارت تحولاً مفصلياً وقوياً، ومعه يتحول الفكر البنيوي السيميولوجي إلى مسار منفتح نحو [illegible] من جديد مكتمة. وذلك بصدور كتابه S/Z عام 1971 وهو كتاب صار علامة على بروز تغير يحدث في هذا المدار مكتبة الأدبية، لأنه يمثل رائداً لما أصبح يعرف بالتشريحية، والذي جعل هذه النقلة النقدية هو دخول بارت مع جماعة مجلة (تل كويل ـ كما هو) وهي تمثل [illegible] الحداثة في باريس، حيث كان دريدا يبعث [illegible] في تلك الجماعة [illegible] عن معطيات هذا الكتاب في [illegible] (؟) بحث ولكن لأن [illegible] عرض [illegible] الكتب [illegible]

والكتاب هو قراءة تشريحية لقصة [illegible] بلزاك وهي قصة قصيرة في حدود عشرين صفحة ولكن بارت يكتب عنها كتاباً يزيد على مائتي صفحة، يحلل فيها القصة [illegible] على (المقطع [illegible] Lexias) والجملة هو مصطلح خاص أخذ به بارت وهو يعني به العبارة أو التعبير [illegible] ذي الوظيفة التعبيرية، ويستخرج بارت من هذه القصة [illegible] وحدة ويبين جملة [illegible] على [illegible] وقام بتحليل كل [illegible] على هذه [illegible] شاملاً من [illegible] الدلالية [illegible]

ويتم تفسير هذه التحليل بناء على توجهات خمس شفرات استنبطها بارت من النص وهي ما يوجه حركة [illegible] ويبعث دلالية [illegible]، وهذه الشفرات الخمس هي:

1 ـ الشفرات التفسيرية وتشمل العناصر الشكلية المتنوعة التي يستخدمها [illegible] القصة لتأويل دلالة [illegible] أو تعليق هذه الدلالة

2 ـ شفرات الحدث وتشمل كل حدث داخل القصة، من حركة فتح الباب إلى الموقف الرومانسي، بناء على أن الحدث لا يكون إلا من خلال [illegible]، لأننا لا ندرك الحدث إلا بالتعبير عنه، وهو بالتالي ليس سوى نتيجة [illegible] ـ كما يقول بارت ـ وكل قارئ [illegible] يقوم برصد الأحداث في ذهنه، من غير وعي، تحت عناوين مثل أحداث [illegible] أحداث السرقة، أحداث الغيرة وهذا العنوان يجسد هذه العواقب

(12) يفرق بارت بين نوعين من الدلالة هما الدلالة الصريحة والدلالة [illegible] وسنعرض لهذا في الفصل الثاني إن شاء الله

3. الشفرات الثقافية: وتشير إلى [illegible] المعرفة التي تشير إلى ثقافة [illegible] من خلال النص، وهذه ليس [illegible] يسعى إلى [illegible] المعرفة [illegible] ولكنه يهدف فقط إلى مجرد [illegible] نوعية هذه المعرفة.

4. الشفرات [illegible] وهي تأتي من ملاحظة [illegible] في [illegible] وهو [illegible] دلالات [illegible] مع مماثلاتها [illegible] في [illegible] آخر في [illegible] يحس بوجود [illegible] بهذه الدلالات [illegible] فهو [illegible] موضوعاً [illegible] وهو [illegible] وبهذه [illegible]

5. الشفرات الرمزية: وهي تقوم على [illegible] في أن الدلالة [illegible] من خلال مبدأ [illegible] شيء [illegible] على [illegible] بين العناصر [illegible] من [illegible] الأصوات [illegible] [illegible] التي يتشابه بين [illegible] وينضج في [illegible] الأسماء [illegible] وهو [illegible] كانت [illegible]، وأنه هو [illegible] ويختلف عن الآخر [illegible] صوتي والشيء [illegible] على [illegible] مثلاً [illegible] عن [illegible] ويتجسد [illegible] في الأسماء [illegible] الاعتماد على [illegible] وهو [illegible] يحمل [illegible] في [illegible] برمزي.

ويستخرج [illegible] هذه الشفرات [illegible] الأولى [illegible] وهي جُمل [illegible] ولا يوجد في [illegible] هذه الشفرات [illegible] كل جمل [illegible] 56 جُملة) ولكنها [illegible] مع بعض في حركة [illegible] في [illegible] النص سجمل.

وبجانب الجُمل والشفرات يستخرج [illegible] ثلاث وستين فقرة Causeries [illegible] على الجُمل والشفرات [illegible] على [illegible] أدبية [illegible] وهي [illegible] الكتاب [illegible] في المنهج النقدي.

وأخيراً [illegible] خمسة [illegible] الأحداث [illegible] مباحث الفقرات الثلاث والستين.

ويبلغ الكتاب صفحة رقم 200 [illegible] من حملهم [illegible] يكتب مائتي صفحة عن قصة لا تزيد عن عشرين صفحة

ويسخر بعضهم من ذلك عاجزين عن إدراك سمته العجيبة، وحين النقد العربي لا يجد ذلك عجيبا ولا غريباً ويكفي أن نذكر كتاب (مدارج السالكين) لابن القيم حيث به ثلاثة مجلدات كلها مجرد شرح لآية ﴿إياك نعبد وإياك نستعين﴾ وبه تتمدد جملتان لتعطي دلالاتها النصية والشكلية مئات الصفحات.

وبهذا الكتاب يعزز بارت اتجاهه الأدبي بتجربة تحديثية في تشريح النص وبحثه التطبيقي على قصة سرازين.

وفي عام ١٩٧٠ يصدر بارت كتاب ([illegible]) ثم في عام ١٩٧١ يصدر بارت كتاباً عن ثلاثة [illegible] وفي عام ١٩٧٣ يصدر [illegible] عشر وهي كتب يدخل فيها [illegible] في مرحلة [illegible] للنص، [illegible] علاقة [illegible] وفي [illegible] عن كل [illegible] الأخرى في مجلة [illegible] هم [illegible] ولا هو [illegible] وكل هؤلاء [illegible] حيث يتعامل بارت مع اللغة فيجعل [illegible] الكلمة [illegible] العلمية [illegible] كل مكتباته ومطربيها ويدخل [illegible] مجملا فكر غربي ثابت، فيجمع بين هذين المنهجين ليكسر الحواجز بين الكلمة الشاعرة والكلمة العلمية ويكون [illegible] مثال حضاري على ثقافة الغرب الفلسفية والأدبية.

وفي خضم هذه المجموعة [illegible] بارت [illegible] مع [illegible] المذكورة [illegible] الكتابة بدرجة الصفر [illegible] (أسطورات) وغيرها من كتب عن المكتبة الحديثة نقداً وفكراً [illegible]

ويبدو أن بارت معرفة جيدة بالفكر العربي [illegible] بوجود [illegible] في بعض المصطلحات اللغوية العربية من حيث دلالتها [illegible] عن [illegible] الصفة [illegible] عن النص [illegible] وهي [illegible] بارت [illegible] في كتابه (لذة النص) صفحة 16

3 ـ 2 الكتابة الصفر

من الأساس كان رولان بارت من مريدي النقد الألسني، وقد ركز على النص في كل [illegible] وعلى [illegible] في ذلك منذ عام 1953 حيث قال: إن [illegible] صيغ الكتابة

فهي ظاهرة حديثة تفرض نفسها على الكاتب كمعيار يحمل الشكل فيها نوعاً من السمو، مما يفسح مجالاً لنشوء أخلاقية كتابية. وبما يضاف عمق جديد إلى الأبعاد التي تصنع الإبداع الأدبي، لأن الشكل نفسه هو نوع من ميكانيك العمليات في الوظيفة الذهنية، والكتابة الحديثة تحل في كائن عضوي حتى تنمو في جوانب العمل الأدبي فتريه بنية غريبة على ما فيه من توترات، وتجبر العمل الأدبي على صنع مضاعفة من الوجود، وتفرض على المضمون شروطاً مبهمة تحمل معها تراجعاً ومعنى ثانوياً قد يعزز المضمون أو ينقصه. ولذلك يختلط فكر المضمون [illegible] حتمية إضافية تبقى دائماً من ذلك الاختلاف. ودائماً ما يكون [illegible] في حتمية الشكل [illegible] الكتابة بدرجة الصفر ص 84)

وهذا هو نوع النص الذي [illegible] (حساب الشكل) وهي حسب تنفي المضمون وتزيحه بعيداً عن مجال دراسة الأدب.

ومن هنا جاءت (الكلمة) تحتل الصدارة [illegible] في القيمة الأدبية فصارت عند فارسها رولان بارت [illegible] مجرة مطلقة وشيئاً تنفجر إمكاناته [illegible] علاقات مبهمة لا حصر لها وتمكنها حقيقة ممكنة. فبعد إلغاء العلاقات الثابتة أصبحت الكلمة ذات وجود عمودي كالنبرة أو كعمود منتصب في فضاء من كتلة المعاني المطلقة، تكمن فيها من انعكاسات واحدة، إنها شارة منتصبة. والكلمة الشعرية هنا هي حدث لا يباشره ماض بعيد ولا بيئة ثابتة. ولا يمكنها أن تقع سوى على كثيف الانعكاسات مصادرها، وما يحمل منه من موروثات. وبذلك فإن من تحت كل كلمة في الشعر الحديث يقوم نوع من الجيولوجيا التحويرية وفيه يجمع المضمون الكلي للاسم بدلاً من المضمون المحدد كما في الكلاسيكي[15] شعر ونثر. [illegible] الكلمة الآن [illegible]

(15) يرد هذا المصطلح عند [illegible] موجهة نحو الأدب العربي [illegible] لا يصلح كحكم على الأدب العربي لأن شعره [illegible] بجمع على توصيف [illegible] الكلاسيكي [illegible] أن يطلقه على هذا الأساس [illegible] من مقاربة شعر مدرسة عبيد الشعر مع شعر مدرسة (المحدثين) [illegible] اختلاف يحمل [illegible] مستقبلاً [illegible] يحمل خصائص [illegible] يحمل خصائص كلاسيكية. وهذا يتطلب [illegible] الشعر القديم في التحكم عليه [illegible] الشعر [illegible] تاريخ [illegible] النقد الأدبي [illegible] الشعر العربي [illegible] أقرب إلى [illegible]

لتأخذ [illegible] الكلمة المفردة [illegible] من [illegible] المعجمي، وبعد حرمان المتلقي [illegible] من توجيهات المعاني المختارة [illegible] الكلمة أصبح [illegible] موجهة، وصار يستقبل الكلمة على أنها كل [illegible] مصحوبة بكل توجيهات [illegible]. والكلمة هنا [illegible] موضوعية [illegible] التي يُسمح بها كملامح [illegible] يعطيها لاختيار [illegible] حالة لا يمكن تحقيقها لا في القاموس أو الشعر [illegible] حسب [illegible] عبر أداة تعريفه، وترجع إلى حالة من درجة الصفر، حتى [illegible] الكلمة هنا [illegible] شكلاً [illegible] كل كلمة [illegible] في [illegible] موقعها مثل [illegible] من [illegible] عجيب كنوع من لاجترار المستهام [illegible] في الشعر الحديث [illegible] يجعل الخطاب الأدبي [illegible] بالأصوات [illegible] بالعبارات [illegible] وبدا [illegible] في [illegible] الوظيفة [illegible] فوق الواقع ومن ورائه ـ الكتابة بدرجة الصفر ص 41 ـ 48).

وهذا [illegible] في [illegible] عربية [illegible] دائم [illegible] يميّز الشعر الحديث من الكلاسيكي ويعكس [illegible] العلاقة [illegible] والفكر وفي علاقته [illegible] بالكلاسيكي [illegible] الفكر [illegible] (حيث تكون الفكرة [illegible] سلفاً هي التي [illegible] العرب [illegible] الكلاسيكية [illegible] من [illegible] لا يوجد في الشعر الكلاسيكي [illegible] النص [illegible] ولكن [illegible] على [illegible] في الشعرية الحديثة، حيث [illegible] الكلمات نوعاً من [illegible] الشكلي [illegible] الكلمات [illegible] الفكرة [illegible] مع حركة الكلمات [illegible] سوف يسقط [illegible] المعاني [illegible] فإنه [illegible] شعري [illegible]

[illegible] [illegible] الأدب [illegible] موضوعيا [illegible] أحمد [illegible] انظر مجلة [illegible] عربية إسلامية يصدرها الدكتور [illegible] الجزء الثاني [illegible] الأولى 404 هـ [illegible] 1984م) ص102 ـ 16

بالرمز الاصطلاحي ولكنه ومن المغامرة المحسوبة، إنه نقطة الالتقاء بين الإشارة واللغة ـ الكتابة بدرجة الصفر (43).

هذه هي مرحلة تحرير الكلمة وإطلاق قيدها لتصل إلى درجة الصفر ... درجة اللامعنى أي درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ استعمالاتها ومن مستقبلها بكل ما يمكن أن يوحي به مستعملها. فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها وبه فهي لا تعني شيئاً وهي بلا حدود، وبه فهي قادرة على أن تعني كل شيء. وهذا يعطيها حصانة الفكرة المطلقة في إمكانات الكلمة. وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة من المعاني لأن الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء، ويكفي في ذلك تأسيس سياق يوحد هذا المعنى تحديداً. أما المعنى فليس له وجود إلا من خلال الكلمات المعبرة عنه، ولو بحثت عنه لأصبح عدماً. والنظرية الحديثة تأتي لتعطي الكلمة هذا الحق الذي هو حق طبيعي لها حرمت منه على مر السنين بتحكم فرضه عليها أصحاب مدرسة المركز المنطقي كما سماهم دريدا. ومن ثم صارت الكلمة تعاني من ذلك لتعتمد على هذه المدرسة وتحرر منها مع هدفها وتزج بها لتتحرر من الحبسة الدائمة.

ومن هذا المنطلق تحركت كتابات رولان بارت على هذه المستويات حيث يمثل جهود بارت هذه وصلة مهمة لمعنى تحرير النص بعد تحرير الكلمة.

3 ـ 3 عشق النص:

ولكن كيف نقيس هذا المفهوم أن يصل إلى ذروة ما هو طريقه إليها؟

لا طريق له سوى أن يموت المؤلف الذي حكمه وقيده. وهذا بالضبط هو طريق رولان بارت إلى معشوقه: إلى النص. ولذا فإنه يكتب مقالة في عام ١٩٦٨ يعلن فيها (موت المؤلف) وكان هذا هو عنوان المقالة. وفيها ناقش بارت مفهومات (المؤلف) و(القارئ) مؤكداً على أن الكتابة هي في واقعها تعطيل لكل صوت كما أنها تعطيل لكل نقطة بداية (أصل). ولذا يدفع بارت المؤلف نحو الموت لكي يقطع الصلة بين النص وصوت بدايته، ومن حيث إن الكتابة التي أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality) تقوم على هذا. فاللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف. والمؤلف لم يعد هو الصوت الذي خلف العمل أو الباعث عليه أو مصدر الإنتاج. ووحدة النص لا تأتي من منبعه ومصدره، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله. ولذا يعلن بارت أنه يعلق الأمل على مشارف عصر القراءة، ولا غرابة أن يقول: إن ولادة القارئ لا بد أن تكون على

حدث بـ موت المؤلف. وقد يحصل بارت الصراع بين العاشقين متنافسين على محبوب واحد، فعلى رولان بارت منافسة مستأثر هو يحب معشوقه (النص) ويسطو القارئ على المؤلف ويحتل محل العاشق، كي يمارس حبه مع محبوبه الذي لا يشاركه فيه مشارك.

وتتحول العلاقة بين المؤلف والنص من علاقة بين الأب وابنه حيث يسبق الأب ابنه الذي يمثل المصدر، ووجوده سابق على وجود الابن، تتحول إلى علاقة الناسخ والمنسوخ، أي أن المؤلف لا يكتب عمله، وإنما هو ناسخ ينسخ النص بعد مسبقاً جهوداً من اللغة التي هي مستودع جهوده، ولا وجود للمصدر إلا من خلال النص، ويولد النص مع كل مصدر، ونحن لا نعرف المتنبي إلا من خلال شعره، فشعره سابق عليه، ولولا ذلك الشعر ما عرفنا رجلاً اسمه أحمد بن الحسين يكنى بأبي الطيب المتنبي، وفي عصره كان ملايين من البشر مثله يهيمون ... ويعيشون المرارات والولاء ويعيشون في الكرامة وغيرها ويموتون بالصمت دائماً، ولم نعرف عنهم شيئاً ولم نسأل عنهم لأن لا أدب لهم، فالنص إذن هو الأصل وليس المؤلف، وقد يكون المؤلف نفسه نصاً من نصوص اللغة كما ذكرنا سابقاً.

ويعود لأن بارت يشهد على بداية مصرع النقد التقليدي الذي يعتمد كلياً على عنصر موت المؤلف حيث تختفي سيرته الذاتية وما يخص حياة الكاتب وبيئته الحقيقية التي هي ثابتة، وصار محل ذلك نظرية تبحث في ... النص حيث يقوم القارئ بدور (الناسخ) ليخلق نصاً بحيثية جديدة. وكنتيجة لهذا فإن الكتابة لم تعد موضعاً يستقبل الحدث أو مجالاً لتعبير أو محاكاة وجدانية بعد ... صاحب الكتابة بأثر ذاتي. وقد يجهز بارت على نظرية المحاكاة الكلاسيكية التي تعتبر الأدب مرآة تعكس ما هو موجود في الحياة ... على نقيض النقد الجديد الذي يرى أن الناسخ إنما ينسخ لغة مستمدة وجودها من المحفوظ اللغوي الذي يعيش في ذاكرته ... على مر السنين، وهذا المحفوظ مزيج من الاقتباسات والاستشهادات جاءت من مصادر لا تحصى من الثقافات ولا يمكن استحضارها إلا بمرجعية ... والنص يتشكل من كتابات متعددة منسحبة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بدوره في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص، ولذلك يقدم رولان بارت ما سماه بمعجم النصوصية المتغاير التعدد Heterogeneous dictionary of intertextuality والنص يتشكل من نسيج كإشارات متناهية مأخوذة من مستودع

أثمة [illegible] عمل الصانع [illegible] وجهه سوى وجهة واحدة هي [illegible]

وبدلاً من (الميتافيزيقا) [illegible] أو من [illegible] الميتافيزيقية [illegible] في الأدب، يقدم بارت نظرية (النصوصية) حيث يموت المؤلف ويمحو التاريخ [illegible] نصوص [illegible] والنص الذي أصبح لا يدعى (نصاً) [illegible] هو [illegible] إلى حركة مطلقة من [illegible] اللانهائية [illegible] النص [illegible] الحواجز، إنه الانتشار كما يسميه بارت (dissemination) [54]

ولكي [illegible] هذا [illegible] أن يعرض [illegible] من النصوص هما [illegible] والنص الكتابي

[illegible] هو النص [illegible] وهو نص [illegible] الأدبي [illegible] أمام هذا النص [illegible] والقراءة فيه هي عادة كتابة [illegible] وهذا النص هو [illegible] ولكنه مع ذلك [illegible] الشعر من دون القصيدة، والأسلوب من دون [illegible] من الأثر

والقارئ هنا لا يقرأ وإنما يفسر ويكتب [illegible] من الدلالات، لكنه محرر من [illegible] وهو نص [illegible] الانعكاس الذي [illegible] وهذا على النقيض من النصوص [illegible] التي [illegible] الأدب وهي نصوص تتصف بأنها [illegible] لا [illegible] وهي الأدب الكلاسيكي الذي [illegible] أن يقرأ فقط دون أن يعاد كتابته، وهذه [illegible] بينما النص الكتابي يحتاج إلى عاشق [illegible] حدود المنطق والواقع. (راجع [illegible])

ومن هنا [illegible] علاقة الحب [illegible] والنص [illegible] النص كما وصفها قائلاً [illegible] أكون مع من أحب [illegible] في شيء [illegible] هذه هي [illegible] الفكري [illegible] الحب هي مع النص [illegible] أن يجعل نفسه مسموعة بطريقة غير مباشرة إن كنت [illegible] إلى الاستماع [illegible]

(54) استخدمت لهذه الفقرة [illegible] Leitch: Op. Cit. 103

[illegible]

• • •

[illegible]

4 ـ أفق النص: مقاربة القراءة / تفسير السحر بالشعر

4 ـ 1 نظرية القراءة

[illegible]

ويصبح الحكم على النص نفسه حسب استجابات له. فالقراءة إذن كعنصر تعزيز لتفسير النص الأدبي، ومثلما أنها مهمة كعملية ثقافية فإن موقعها مهم أيضا، ومن هنا فإنه يتبع عنها تعزيز تفسير النص فإنه من الضروري أن نعرف أي نوع من القراءة يستطيع تحقيق ذلك بقدر من الكفاءة يوصله لحكم صحيح.

ويعرض تودوروف ثلاثة أنواع(105) من القراءة هي:

1 ـ القراءة الإسقاطية: وهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لا تركّز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع. وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والناقد فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

2 ـ قراءة الشرح: وهذه قراءة تلتزم بالنص ولكنها لا تأخذ منه إلا ظاهر معناه فقط وتعطي المعنى الظاهري حقيقة ترتفع بها فوق الكلمات. وقد كان شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لمعاني النص أو يكون بتكرير ساذج لنفس الكلمات نفسها.

3 ـ القراءة الشاعرية: وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني. والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها منطلقة نحو لا حد له متكسرة كل الحواجز بين النصوص. ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في ظاهره الحاضر. وهذا يجعلها أقدر على مجابهة حداثة التجربة الأدبية. وهي التي تحقق تطلعات الأمة لاكتساب أسلوب حضاري قويم.

ونحن لا نجد ضرورة في تفسير القراءتين الأوليين ومن ثم فرفضهما، ولكننا قد نجد القراءة الشاعرية غير سالمة من النقد في بعض المجالات مع استثناء منهجها الموضوعي الأسلوبي، وهي تهمة وجهت إلى رومان ياكوبسون كثيرا.

ولا شك أن ياكوبسون قد وقع في شيء من الميكانيكية الحتمية في تعلقه بالوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل بنية النص النحوية والبلاغية ولكل تركيباته اللغوية، مما جعل النقد دراسة مجردة لبيانات إحصائية لا

(105) Scholes: Structuralism 143 و
وقد اقتصرت على أسماء الأنواع فقط، أما التعريفات فهي ما توحي به مدلولات الفعل الأسمي منها ولذا فتعريفاتي هنا تختلف عن تودوروف.

يتضمنه النص من هذه التراكيب التي يعتبر ياكوبسون أنها شرط لصناعة الإبداع الفني. ومن ذلك دراسته لإحدى قصائد بودلير، وهي دراسة شاركه فيها ليفي شتراوس ولم يتركا في هذه الدراسة أي تركيب نحوي في القصيدة إلا ورصداه ولم يحاولا التمييز بين ما هو ذو أثر فني وما هو تركيب عادي. وهذا ما جعل ريفاتير يتناول القصيدة نفسها بالدراسة والتحليل ناقداً منهج ياكوبسون وشتراوس في الرصد الأسلوبي الشامل. وفي هذه الدراسة يقدم ريفاتير منهجاً بديلاً هو منهج القراءة الذي سماه منهج القارئ المثالي وفيه يعمد إلى (الاستجابة) التي تأتي بدءاً من القارئ وتنتهي بالنص، وكأنه يعيد بهذا فكرة ريتشاردز عن (المعادل) (المنعكس) كاستجابة القارئ على ما في النص. وبذلك يقدم ريفاتير الشعر على أنه (عملية استجابة) من القارئ. والكلمة الشعرية عنده هي التي تبعث هذه الاستجابة، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد أن يتحرك القارئ ويتفاعل مع بنى النص ... مع سياقه النصي. وقد تكون العلاقة من القارئ بين النص ... هذا هو الفارق بين ... ريفاتير قصيدة بودلير ... ياكوبسون وليفي شتراوس ... ولم يقع ريفاتير في غلطة الرصد الميكانيكي لأنه أدرك أن القارئ لا يستجيب تلقائياً لكل ... القصيدة، ولذلك فإنه ليس من الضروري أن نرصد كل ... شعرية فيها ... لا تحدث أثراً في القارئ فهي ... غير مؤهلة للرصد. ومن خلال محاولة التمييز بين ... النص، يستطيع الدارس أن يميز بين ما هو من خصائص النص الأدبي عامة، وبين ما هو خاصية أسلوبية تتفرد بها هذه القصيدة ... وبين ما هو خصائص ... من نص أدبي آخر مختلف وذلك كي نعرف ... القصيدة ... الشعر في القصيدة[106]

وننتقل حينئذ من الوصف إلى الحكم

ويتصدى نقاد ... [107] لمنهج ياكوبسون الوصفي منتقدين الاقتصار عليه وأحده ... في أن الأسلوب ... (الإبداع)، وهو أمر ... لا يتحقق في ... النقد ويكفي ... أن نتصور أن ... ولكن هذا لا يوجب أن يكون كل ... إبداعاً. ولو ... أن ... الأسلوب ... مع ... أو ... هذه ... ولكن هذا لا يجعلهما في مرتبة واحدة، مما يعني أن الأسلوب لا يساوي (الإبداع) ... ولكنه ... له

(106) ... 33 ـ 39.

(107) مثل كولر Culler Structuralist Poetics 62

وكان [illegible] يجعلنا في حيرة من أمرنا، وقد تأخذنا الحيرة [illegible] مشككين في قدرة النقد على [illegible] الإبداع، ولكن الأمر [illegible] هذا الحد حتى نجد [illegible] يسعف [illegible] بهذه المعضلة [illegible] ويبعد عنه [illegible] الاضطراب.

ومن هذه [illegible] (الافتراض [illegible]) وهو (مبدأ [illegible] الانعكاسي)[108] وهو ما [illegible] على [illegible] الذوق [illegible] أي أن [illegible] لكي يكون [illegible] لا بد أن يكون انعكاساً [illegible] الذي نشأ عند القارئ كنتيجة لاستجابته [illegible] وهذا [illegible] القراءة على أنها [illegible] منه [illegible] والنقد يكون [illegible] طرق [illegible] أو كما [illegible].[109]

هدف [illegible] هو أن يكتشف [illegible] الأدبية [illegible] أي أن [illegible] ولا [illegible] كشيء [illegible] هذا الأمر، وهذه [illegible] (الارتباط [illegible] الموضوعية [illegible] "الموضوعية" كما [illegible] السلام المسدي.[110]

ومن هنا يكون [illegible] الكتابة التي هي (النص [illegible] في [illegible] كصانع أزلي للدلالة [illegible] وكصانع للإنشاء [illegible] الأدبية [illegible] تعبير (الانعكاسي).

[illegible] في [illegible] القراءة [illegible] على النص [illegible] على [illegible] مشاكل [illegible] على [illegible] وقد لا يكونون [illegible] لأداء هذا الدور، فكيف نحمي النص من [illegible] ومن أن يكون [illegible] في [illegible] الحقيقية [illegible] هي (النسبة) [illegible] شرط [illegible] الصحيحة [illegible] ولا يمكن أن [illegible] على أنها صحيحة [illegible] السياق، لأن [illegible] المسموح [illegible] في [illegible] شعرية [illegible] من سياق [illegible] الأدبي، والقارئ حر في تفسير هذا الشعر، [illegible] مقيدة بمفهومات النسق.

(108) Pettit, Op. Cit. 41.
(109) [illegible] 71.
(110) [illegible] 57.
(111) Culler, Structuralist Poetics, 30.

فالصورة الشعرية لا يجوز أن تُفسَّر بمفهومات سياق الروائي مثلاً، ولكن نستطيع أن نفسر بيت شعر حسب ما يوحي به [illegible] الأدبي، وذلك لأن النص ليس عملاً معزولاً [illegible] ولا يحتاج القارئ إلى شيء سوى [illegible] ولكن القارئ ليس سوى [illegible] أدبي [illegible] الأمر على [illegible] والنصوص الأدبية لا [illegible] كما أنها [illegible] الأدبية [illegible] لا [illegible] الأدبي [illegible] [illegible] القارئ [illegible] لأي [illegible] ولذلك [illegible] [illegible] مع كاتب هو [illegible] والنص هو [illegible] [illegible] النص [illegible] الألسني [illegible] [illegible] الآخر [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ومن [illegible] [illegible] [illegible] وكل هذه [illegible] في دلالات [illegible] مع بعض [illegible] لأنها لا [illegible] [illegible] أما من [illegible] لا أبن [illegible] بأن يُفسَّر [illegible] [illegible] [illegible] على [illegible] [illegible] الأمر في [illegible]

[illegible] في [illegible] في سياق

[illegible] ابن سينا، الفن السادس من [illegible] [illegible] نقلاً عن [illegible] مفاهيم [illegible]، ص 27.

يشبهه مع أمثاله من النصوص التي تمثل (أشياء) فيتيحه للنص عقبولاً تمتد من حوله ومن فيه وتسمح به عريقاً إلى المستقبل. والنص هنا شبيه بالنجم في السماء، حيث يتبق من بين آلاف النجوم التي لا يميزه عنها إلا أن يلحظه إنسان بنظره. وليس للنجم وجود خارج سمائه وكذلك شأن النص، وجود خارج سياقه. كما أن قيمة النجم هي أنه يراه من يراه ويقع نظره عليه، وهذا هو معناه حتى وإن كان النجم قد احترق منذ آلاف السنين، فإن معناه ووجوده يتجليان فالتعبير من خلال ما يتيحه نظر الرائي إلى الضوء الآتي من السماء، وكذلك الحال مع النص الذي لا يحمل معناه وقيمته كجوهر ثابت فيه، ولكنهما وجود يتيحه القارئ للنص، وحسب ماهية هذه التتيحة تكون ماهية الوجود.

والسياق للنص هو السماء للنجم، فكأن الكاتب حينما كتب ذلك النص المعلن أفرد يمينه بنظره واستعار وجوده بخلقه ميلاداً شخصياً، ويكون هنا القارئ كي يلحظه عندما يلحظه بنظره والفعلان الكاتب والقارئ يتحركان في الجاذبية الأدبية التي تقيم الألفة بينهما وتوجه نظرتهما نحو نص واحد. ولكل منهما الحق في أن يصنع من هذا النص ما يشاء حسب مبادئ اللعبة السياقية. ولذلك قوله ليس للقصيدة أن تعني، وإنما يكفي أن تكون[1] A poem should not mean but be.

ويجب أن أوضح هنا أن ما قدمناه من قول عن (القارئ الصحيح) إنما هو محصور في القارئ نفسه، وليس هو صفة عامة للنص لا تمنح شيئاً اسمه القراءة الصحيحة، ولا وجود للمصطلح كله في النقد الألسني ومدارسه، لأن تعبيرات القارئ الصحيح (أو النشاط كما عند ريفاتير) لا يمكن أن توصف بالصحة لأن هذا الوصف يفترض إمكانية وصفها بالخطأ، وهذا غير وارد هنا، فليس من كل القارئ ممكن في السياق الأدبي بحسب النص، ومن كان هدف تحركه الإتيان بتحويله نهائي، فإن تفسيره له كله مقبول. وما دام أنه لا وجود للمعنى الثابت أو الجوهري فيه فلن يكون هناك مجال للحكم أو للحكم على الصحة من عدمها. وكل قراءة للنص هي تفسير له وهذا هو موضوع الفقرة التالية.

4 ـ 2 تفسير الشعر بالشعر

في العمل الأدبي تتحكم عوامل الحذف وتقوم على كل العناصر ولا حضور لا

---

(1) Abrams: The Mirror and the Lamp 283

متعاضين لفظ هما (القارئ والنص)[14]، وهذان العاملان يشتركان في صناعة الأدب أو اللاأدبية في نظر ريفاتير. فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور ممتلئ، والمطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص لكي يحقق به النص وجوداً طبيعياً وتمنحه مفهوميته، والنص يعتمد على هذه المعادلة اعتماداً كاملاً وبدونها يضيع النص ويموت. يقول المتنبي مثلاً

أعيذها نظرات منك صادقة ... أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

فهو يعلن البيت معلقاً في الهواء، معتمداً ذلك على فهم الأبعاد الإشارية لهذا البيت وهو لا يريد منا أن نفهم المعنى الموجود في هذا القول، ولكنه يريد أن نفهم الغائب عنه أي دلالته المجازية. فالشحم والورم لا يحملان هنا المعنى والوضع المعروف وهذان معنيان يعرف فهمهما الشاعر ولا يريدهما. وهذان (الشحم والورم) هما إشارتان حرفيتان وهما وجود ممتلئ، يعتمد على (غياب) سيتولى القارئ إحضاره إلى البيت في كل مرة يقرأ فيها هذا البيت. ويتنوع هذا الحضور ويتشكل حسب طاقة الاستنتاج لدى القارئ ومقدرته، فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهيبة والثروة أو المحبة والصدق أو العلم والجهل، وأي متضادين قد يستقران في ذهن القارئ محققة حركة بين هاتين الإشارتين، وهذا هو معنى القراءة تفسير النص، أي أنها عملية إحضار الغائب، على أن هذا الغائب هو أثر النص الذي هو سبب القراءة كما أنه، ليس مجرد أثر لغوي

وهذه العلاقة بين النقيضين والغياب هي صفة حية وموجودة في النص، وقد شخص تودوروف هذه الصفة في تعريفه لنماذجها من حكايات (ألف ليلة وليلة) حيث صار الحكي معادلاً للحياة، وعدمه هو الموت، فالإنسان هو كائن ناطق، وإن سكت فقد انتهى. وسكوت شهرزاد هو موتها وعكسه النص، والحكي هنا هو الهوية وهو سبب الوجود. وليس الموت إلا انعدام القدرة على النطق. وقد أوجد ... بهذا بين الكلمة والرغبة، فالكلمات تتضمن غياب الأشياء تماماً مثلما أن الرغبات تتضمن غياب المرغوب فيه)[15]

ومن هنا يأتي (الاختلاف) في النص الأدبي كقيمة ... من حيث اختلاف ...

14 Riffaterre, Models of the Literary Sentence, 8

15 Culler, Structuralist poetics, 09

النص على نحو [illegible] واختلاف العناصر فيه عن الغائب كاختلاف الحياة عن الموت والحلم عن الواقع. ويكون هذا الاختلاف في النص كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفي عناصر حاضرة وعناصر غائبة، وعلى القارئ أن يقيم جسوراً فيما بينها ليملأ هذا الفراغ، وهذا هو التفسير وهو قضية القراءة الأدبية، التي تهدف إلى تأسيس هذا المعنى المفقود الذي [illegible] كل معنى [illegible] [illegible] الحالية [illegible] الحقيقة الحاضرة [illegible] (أكثر ظهوراً) وطبيعة الحقيقة [illegible] غائبة (حاضرة غائبة)[6] [illegible] المعنى في نص الشعر، أي أنه غياب يلزم استحضاره.

[illegible] استحضار الغائب [illegible] في محتوى [illegible] [illegible] [illegible] فهي من ناحية [illegible] دلالات لا تحصى [illegible] ومن ناحية [illegible] [illegible] القراءة [illegible] وهو شعور لا يمكن [illegible] [illegible] شيئاً إلى [illegible] عن طريق تفسير [illegible] [illegible] وهذا التفسير هو [illegible] صادرة من القارئ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] يتجاوز الأدب إلى تجربة [illegible] [illegible] مرحلة التعدد والتعقيد.

ومن هنا يأتي تفسير النص [illegible] لا [illegible] [illegible] أي أنه [illegible] [illegible] هي تجربة [illegible] القارئ بالنص، وهي شبه [illegible] [illegible] وهذا يجعل [illegible] لا سبيل إلى [illegible] موضوعية لأي نص، [illegible] تجربة شخصية [illegible] لا سبيل إلى [illegible] [illegible] لأي نص [illegible] [illegible] قراءته [illegible] [illegible] [illegible] وإلا أنني [illegible] [illegible] [illegible] أي

(6) Petit: Op. Cit. 78

[illegible]

في هذه المدرسة خاصة، وهو يشير كذلك لمفهومات (النسق) و(النصوص) بعد حذفه وتفسير النصوص. ويشكل علمي المعهود لنظرية نظرية القراءة. أما وجه التطبيق عندي فهو ما سأتحدث عنه في المبحث الذي يلي هذه الفقرة.

5 ـ النموذج: نموذج الجمل الشاعرية/ نموذج العقلية والتفكير

5 ـ 1 رأينا في المبحث الأول من هذه الدراسة عرضاً لعدد من النقد الأدبي الحديث، وهي مدارس تركز على النص وتقصر عنه مقتضيات نتاجه. وتأسست منها نظرية النصوصية والشعرية حيث صار علم الأدب علماً بالنصوص (لا بالمقاصد)، وصارت القراءة الأدبية فعالية نقدية منظورة تسعى إلى تأسيس لغة العلم النقدي وتشخيصها، بناء على مفهومات (الشعرية النصوية)، ومن ذلك المشروع الطموح لإمكان لغة البنية وهو لغة النقد الأدبي الجمالي. ومن خلال تأسيس لغة النص وشعريته يمكننا الدخول به ومعه إلى السياق الذي يتلبث به النص الأدبي، وهذه هي أفضل وسيلة إلى معرفة الأدب. وبالتالي معرفة (الأدب) الذي من شأن شخص لغة فيما يستند إليه من ذلك حتى يكشف مدى حقيقة هذه الكتابة المعرفية وحقيقتها، وتستطيع عندئذ أن تضعه في موضعه من السياق الحضاري الأشمل، وهذا السياق هو الإنشاء الحضاري للإنسان، وبه تكون للإنسان حقيقة ويكون له وجود، وهما حالتان لا سبيل إليهما إلا من أسباب النمو لا من داخل لغة فكلتاهما حالتان من خلالها لا يعيشان خارجها. وفي الوقت نفسه يسهمان في إيجاد حالة نمطية حضارية. وكل ما هو خارجي عن اللغة فهو عرض قابل للإدراك الحسي، ونحن نرى اللغة هي الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك، وتشخيصها هو تشخيص لحقيقة الإنسانية. وقد نصحح دراسة الأدب لمآله بنفسه مثلما هي تجربة جمالية. وهذا هو ما سعى إلى كتابة الدراسات هذه، مفيدين فيه من معطيات المدارس النقدية المعروضة أعلاه.

ولكن ما نسوق إليه من هذه النقد إنما هو أن نقرأ الأدب بحساسية وعينه على أسس نظرية مفتوحة للأبعاد ورؤية العقل... وذلك كي نحمي دراستنا من الوقوع في الوصفية (التشريحية عيب) وما يوقعها في الفكرية السائدة وتفسير أنماطها بعد العهد بالنص.

* * *

. مفهومات مثل النصوصية العلاقة الخاصة (إشارة) الاختلاف الأثر

النصوص منفتحة لسياق الشفرة الشاعرية (وقد شرحناها من قبل) هي تصورات نظرية قوية لإشعاع وثابة الرؤية، مما يعين القارئ الواعي على مواجهة النص كمواجهة الفارس لمحصانه الأصيل. فيمتطي ظهوره لا ليقوم على سماته، ولكن ليتطلقا معاً كالسهم منذ وجهة يتسابقان في مضمونهما لنسيج وهو مضمار السباق الأدبي وهو لعبة يشترك فيها الفارس والحصان (القارئ والنص).

وقد حاولت الإفادة من هذه المفهومات في محاولة مني لقراءة أدب (حمزة شحاته)، وهو أدب وجدته يعين على تبني هذه التصورات وتلك التشريحية وسوف وعمق مادته وغزارتها. وجعلت النهج التشريحي منهجاً يعينني على الثبات على ظهر النص السابح، ويمكنني من السباحة معه، ومما يقربني إلى اكتشاف حريته وتمكني في تأسيس شفرته.

ومن هنا فالمنهج التشريحي يقوم على النص الأدبي على أنه (الجسد الحي) على حد وصف العرب له، كما نقل عنهم ... (انظر النص 16). وما دام النص جسداً فلا بد أن يكون القلم مشرطاً يبضع من هذا الجسد شرائحه من أجل سبر كوامنه وكشف أغواره في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا النص، أي أن (تشريح) تفكيك وبعض من أجل البناء وليس بقصد الهدم. وهي عملية مزدوجة الحركة حيث يبدأ من الكل داخلياً إلى جزيئاته بتفكيكها واحدة واحدة، ثم يعيد تركيبها مرة أخرى كي يصل إلى كل عضوي حي بها. ولكنه يختلف عن (الكل) الأول من حيث إن الأخير فعالية ناتجة عن القراءة الابتكارية للنص المشرّح، بينما الكل الأول كان عملية بشرية مفروضة على العمل من خارجه. ومن هنا تأتي التشريحية كاتجاه نقدي يعظم القيمة من حيث إنه يعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة متجددة له، أي أن كل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة لاكتشاف وجود جديد لذلك النص، وبه يكون النص الواحد آلافاً من النصوص يعطي ما لا حصر له من الدلالات المتفتحة أبداً.

وهذه التشريحية تختلف عن تشريحية دريدا، تلك التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وأنا لم أعمد إليها لأنها لا تعنيني في هذه الدراسة. وقد استخدمها دريدا لأنه كان يهدف إلى نقض فكر الفلاسفة من قبله (من أفلاطون وأرسطو حتى نيتشه وهسرل وهيدجر ومن بعدهم) فجعل نصوصهم تنقض فكرهم، مما جعله يتهم فلسفتهم والفكر الغربي كله معهم بالتمركز المنطقي، وطرح بديلاً لذلك فكرته عن (النحوية). وذلك جهد قد ينتج عنه أفكار نقدية متطورة أفاد منها

[illegible] المدرسون، ويتبع من سبقهم. ولا [illegible] مدرسة التشريحية [illegible]. وهي مدرسة تأخذ باتجاهين مختلفين، ولكنهما يتعاضدان في تأسيس اتجاه نقدي مثمر. وأحدهما هو نهجه في كتابه (S/Z) حيث جعل التشريحية تفكيكاً [illegible] لأجزاء العمل المدروس ومن ثم [illegible] والنهج الثاني الذي [illegible] في كتبه اللاحقة مثل (لذة النص) و[illegible] حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارئ والنص، وصار القارئ عاشقاً للنص يهيم فيه [illegible] [illegible] في [illegible]

ونحن أميل إلى النهج [illegible] التشريحي لأنه لا [illegible] وهو شيء لا يعني الدارس (الأدبي) [illegible] شرح النص لا [illegible] وهذا هدف [illegible] من هدف.

وأحدث [illegible] نموذج (أدب شحاتة) [illegible] خطته يد حمزة شحاتة من أعمال أدبية

ولا ريب أن (الذوق الجمالي) [illegible] هو المعنى الأساسي [illegible] [illegible] كحالات الغضب أو الفرح [illegible] [illegible] [illegible] في جو [illegible] [illegible] [illegible] أبواب البحث عن نموذج شحاتة [illegible] فكرة النموذج [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] من سلامة [illegible]

[illegible] ذكر [illegible] الأستاذ [illegible] في الكتابة عن [illegible]

وبعد أن تمكنت هذه [illegible] في قراءتي لأدب حمزة شحاتة، [illegible] النصوص قراءات متعددة في أوقات [illegible] وأحببت أن أضع وصفاً مكتوباً عن تفاعلاتي مع كل نص في كل قراءة [illegible] كنت أتلقى النص في كل مرة على [illegible] ملاحظات القراءات [illegible] حتى لا تتداخل ملاحظاتي [illegible] فيما أتلقاه من تفاعلات [illegible] الملاحظات [illegible] جعلتها أساساً لدراستي لأدب شحاتة.

[illegible] (العلمية)[8].

وقد مرت قراءتي لأدب شحاتة [illegible]:

[illegible] وملاحظات.

[illegible] بالملاحظات [illegible] النماذج الأساسية التي تمثل [illegible] الأساسية.

[illegible] (النموذج) [illegible] مع النص، على أنه [illegible] الذي هو مجموع [illegible] حمزة شحاتة من شعر أو نثر [illegible] شحاتة.

[illegible]

راجع: محمود شاكر، المتنبي ص 62 (القاهرة 1972، ج1).

8. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي 332.

د ـ دراسة (النماذج) على أنها وحدات كلية، وندرسها هنا بناء على مفهومات النقد التشريحي منطلقين من مبادئ (الأسئلة) الموضحة أعلاه. وهذه النماذج هي (إشارات عائمة) تسعى إلى تأسيس (الأثر) في القارئ الذي هو الصانع لهذا الأثر عن طريق تفسير (الإشارة) بربط النص بسياقه من خلال حركة النصوص المتداخلة وبالتالي بناء (الشجرة) التي هي أعم النصوص لما تحمله من حمولة شجرية.

هـ ـ وبعد ذلك كله يأتي (التكامل)، وهي غاية الأمر، وفيها يتحقق النقد التشريحي إذ يصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص (لأن النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير، والتفسير يعتمد اعتماداً مطلقاً على النص) كما هو المبدأ التشريحي حسبما عرضته فوق. وهكذا كان هذا التكامل الذي نتبناه من هذا المنظور على نموذجين اثنين لابد من شرحهما في المبحثين التاليين.

5 ـ 2 نموذج الجُمل الشاعرية

من العرض التفصيلي لاتجاهات النقد الألسني وضحت لنا أهمية مفهوم النص من حيث استقلاله عن (المؤلف) خاصة مع تحول مفهوم النص ليصبح مفتوحاً لكونه مرتبطاً بعلاقات متشابكة مع النصوص، مما يجعله محكوماً بمزيج تفاعلي من السياقات الماضية والإيحاءات اللاحقة، والنص الأدبي هو بنية لغوية مفتوحة بداية ونهاية لأن حدوثه عملي لاشعوري وليس حركة عقلانية. وهذا يعني أن القصيدة لا تبدأ كما يبدأ أي مقالة عادية بمقدمات مرتبة إلى أن تصل إلى نتيجة، وتختم بخاتمة. فقصيدة الشعر إن القصيدة تبدأ متدفقة كشلال منهمر أو كهطول المطر، وتنتهي نهاية شبيهة ببدايتها وكأنها تتلاشى فقط ولكن لا تنتهي. ولذا فإن ذلك التحول الأولي في القصيدة وكأنها قد تكون منذ زمن أو استئناف لحلم قديم، وإنها تكتسب لأنها نص يأتي ليتداخل مع سياق سبقه في الوجود.

وكذلك فالنص يبدأ بشمولية تسير باتجاه من الحرف إلى الكلمة ثم الجملة ثم السياق (إلى النص ثم إلى النصوص الأخرى، ليكون بعد ذلك النص امتداداً كاملاً للحرف) ـ كما نقلنا عن مالارميه من قبل.

ومن ذلك حقيقة النص في هذا المفتوح، وهو سمة كلية تبدأ من لحظة بين الطرفين متعاكسين حيث هذا ولا فرق بينهما لأنهما يبدوان متماثلين، فالانفتاح يبدو في حركة تحرر متطابقة (الكلية)، فكيف إذ يكون النص كلياً وفي الوقت نفسه مفتوحاً؟

به كلي في حركة [illegible] فقط لأنه نص سوي، و[illegible] كما [illegible] ومحوره. وذات متحكم ذاتي. والنص [illegible] حركة مغلقة بالنسبة كي يكون بنيته الوجودية، ويكون له هوية ثابتة، [illegible] النصوص تتداخل مع [illegible] في سياق [illegible] كما [illegible] الكواكب في مجراتها.

وتداخل النصوص يتم بين نص واحد من جهة وعدة في الجهة الأخرى نصوص لا [illegible] العلاقة [illegible] بين واحد و[illegible] أي 1+1 ويمكنها [illegible] واحد و[illegible] حتى ملايين أو أكثر [illegible] (المسرحية) ومعنى هذا أن كل [illegible] في النص تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى عبر [illegible] في [illegible] نفسه، وذلك حسب قدرة كل واحدة منها على الحركة.

وعندما [illegible] من [illegible] أن [illegible] العلاقة بين النصوص المتعارضة [illegible]، لا بد [illegible] النص [illegible] وحدات [illegible] بينها وبين [illegible]، وهذه [illegible] لا بد أن [illegible] التمييز بين الوحدة والأخرى من حيث قدرة الوحدة على الحركة. ولكن [illegible] لا [illegible] من حيث هذه القدرة، لأن هذه [illegible] لا [illegible] محددة، بينما [illegible] هذه [illegible] في مواضع كثيرة في [illegible] نفسه [illegible] وحدة [illegible] وبحثها وحدات [illegible] عن بعض لأن التداخل [illegible] بهذا التمايز.

[illegible] إلى [illegible] النصوص إلى وحدات، [illegible] الوحدة (الجملة)، و[illegible] هنا هي أصغر وحدة أدبية في [illegible] للأدبي المدروس، أي أنها [illegible] لا يمكن [illegible] هو أصغر منها [illegible] الوحدة التي يمكن [illegible] كقول أدبي [illegible] بداية غير معتمد على شيء [illegible] نفسه [illegible] القول الأدبي [illegible] عناصره [illegible] الجملة [illegible] وهي [illegible] الاختلاف عن الجملة النحوية، لأن [illegible] هي قول أدبي ثم لا [illegible] حدود [illegible] النحو [illegible] أقصى [illegible] الجملة هي [illegible] أبيات في عرف علم الشعر، وهي [illegible] جمل في عرف علم النحو [illegible] (الجملة أدبية، والجملة [illegible] في مصطلح (الجملة الأدبية)

يقول دريد في جماعة أسرته[9]

وقلت لعارض وأصحاب عارض ... ورهط بني السوداء والقوم شهدي

علانية ظنوا بألفي مدجج ... سراتهم في الفارسي المسرد

أمرتهم أمري بمنعرج اللوى ... فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد

فلما عصوني كنت منهم وقد أرى ... غوايتهم وأنني غير مهتد

وما أنا إلا من غزية إن غوت ... غويت وإن ترشد غزية أرشد

وقد يبدو أنه من الممكن [illegible] حتى الحد [illegible] الجماعة (الأسرة) ولكن [illegible] [illegible] [illegible] فهي جماعة لا يمكن [illegible] قوي تتبعه عناصره.

[illegible]

وما أنا إلا من غزية إن غوت ... غويت وإن ترشد غزية أرشد

[illegible]

(9) موسوعة الشعر العربي، 579 [illegible] وحققها أحمد [illegible] شركة خياط ـ بيروت 1974م)

والعصيان [illegible] وهذا ورني هو على الحكمة و[illegible] النسبي وعليه الحديث [illegible] وهي [illegible] دلالات [illegible] [illegible] وحد [illegible] [illegible] لا [illegible]
[illegible] كما هو واضح [illegible] وعلى الحكمة من [illegible]
بلا دلالة (إذا عرلنا عنها البيت الخامس)

ونعود الآن إلى الحديث عن [illegible] وشروطها [illegible] الحكمة لا بد أن تكون متميزة من حيث إنها محتفظة عما سواها ومن حيث [illegible] [illegible] من خلاله [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] المحمولات [illegible] [illegible] المحمولات الواردة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الحركة [illegible] في سياق [illegible] ويكون [illegible] هو شخصي [illegible] [illegible]

ونكون القراءة في [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] هذا [illegible] [illegible] [illegible] كل مجموعة من هذه الجمل مع مماثلاتها في النصوص [illegible] [illegible] [illegible] التمييزات [illegible] بين ما هو [illegible] [illegible] [illegible] هو النص الشعري [illegible] [illegible] [illegible] من الأعمال الكاملة نصوصاً [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] من القصائد [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] النص [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] النص [illegible] [illegible] [illegible] في عالمها الشعري [illegible] [illegible] [illegible] من هذه الحكمة [illegible] [illegible] في [illegible] لا [illegible]

[illegible] هو أن [illegible] [illegible] حيث [illegible] في [illegible] [illegible] هي الحكمة الشعرية التي [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] من مماثلاتها نصاً جديداً [illegible] على كل النصوص [illegible] [illegible] [illegible] إلا بتسريح النص وتفكيكه إلى [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] النص [illegible] [illegible] [illegible] من خلاله [illegible] [illegible] [illegible] حركة [illegible] مع العالم [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] من [illegible] (الأثر) [illegible] للأدب وما يحدثه [illegible] [illegible] وجمالية [illegible] عن [illegible] على [illegible] في حدود ضيقة تجعل

بمعزل مستهلكاً لا صحيحاً كما يمكّن من معرفة الشعر مما هو ليس بشعر، ومن ترقية القول الفني إلى رتبة الملائمة به. وهذا ليس سوى نهاية كاملة لوحدة القصيدة أو ما يسمى بوحدة القصيدة. ونحن نرى أنه لا وجود لشيء اسمه وحدة موضوعية في الشعر الجاهلي، ويجب ألا نكون... لأن ذلك معناه حمل الشعر بمعايير محددة مقيّدة وفرضها على كل نص فيه، وما يقتضيه وحدة الموضوعية لا وجه لمنهج نقدي فيه نص نقدي بعينه لا يمكن تبريره، وكم جنى ذلك على نماذج رائعة من شعرنا القديم، وحجب عنهم نماذج ذلك الشعر بالبداية والسذاجة وما هي بذلك، أو نماذج سوى ما تحمل من عجز عن إدراك أبعاد الشعر الجاهلي مثلاً، كان سبب قصيدة في بنيته سمة من سمات موضوعه يسمح للإشارات الشعرية أن تتحرك بكل ما فيها من حرية وانطلاق.

وفي الأدب الشعر الجاهلي قد نتج مرحلة تجاوزية تسمو فيها كل العصور الشعرية من بعدها حتى الحديث منها، ونجد نماذج شعرية راقية جداً. ونستطيع نماذج عديدة تكون تفوق ما عداها، وتظل مستحيلة مثل نماذج الشعرية لأنها من أفذاذ كامرئ القيس وطرفة بن العبد والنابغة الذبياني، تلك القصائد الخالدة في خلقها وتحقق منها لقصائد هذا إن هي إلا قيود الأوابد.

• • •

وقد قسمت النص في مجموعة متحدة إلى أربعة أنواع هي: الجملة الشعرية وجملة القول الشعري، وهاتان الجملتان سيجمعهما مصطلح فني واحد هو (الجملة الإشارية الحرة). أما الجملة الثالثة فهي جملة النص الحكائي، والرابعة الجملة الصوتية المقيّدة، وهي النوع الرابع من الجمل، وسأفصل القول في هذه الجمل في الفقرات التالية.

أ ـ الجملة الإشارية الحرة

وهي تطلق على نوعين من الجمل: الجملة الشعرية، وجملة القول الشعري.

والجملة الشعرية هي كل قول أدبي جاء على شكل شعري من حيث إنه يقوم على إيقاع مطّرد على نحو ما هو لأي نص شعري عادة، مثل الشعر العمودي أو الحر أو المنثور أو قصيدة النثر (أو سواها كالموشحات والمربعات... إلخ). ولكن ثمة كلمة تكن هنا تتجه بقوة ننطلق منها كشرط ضروري: لا بد لهذه الجملة من أن تكون جملة (شعرية) أولاً. وهذا شرط أساسي لاستحقاقها صفة الشعرية، ومن ثم دخولها تحت

معه (الجملة الإشارية الحرة). فالجملة الشعرية لا بد أن تكون جسداً لغوياً تاماً يسمو على المعنى، وكل كلمة فيها هي سبب ضد المعنى، ولكنها إشارة حرة (عائمة سابحة) يتمثل فيها كإشارة كل ما يمكن أن يسقط عليه ذهن القارئ المثقف من موحيات نصية أو ثقافية. وتقف كإشارة على أبواب كل نصوص جنسها الأدبي، وعلاقتها بالمعنى هي علاقة إمكان فقط، وهو إمكان تعرضه الكتابة وتتركه للقارئ ليعقد صلاته أو يوجد بدائل له، لأن الإشارة قادرة على التحول الدائم. وأي معنى قد يصل له قصد الكاتب ليس سوى مكتسبة قرائية ونحسبها مكتسبات مطلقة لديه محدودة وليس للكاتب أي حق على النص لأن الكاتب بمجرد فراغه من كتابة نصه يتحول إلى قارئ لما كتب وقد يعطيه معنى يخصه وهذا حق من حقوقه لا ككاتب للنص ولكن كقارئ له. هذا المعنى المطروح منه وكل ما هو في بطن الشاعر ليس سوى تفسير له في حدود النص الذي كان فيما سلف من ساحة الكتابة، وهو الآن من ساحة القراءة. وقد يدخل الكاتب نفسه كواحد من جمهور النص. بقراءة مثل سواه من الناس ومعانيه عنده لا بد تختلف عن معاني الآخرين. والجملة في النص الذي صار حراً طليقاً. هذا إذا كان النص يتكون من جمل إشارية حرة. وهي ما نعني بقصيدة هنا. والجملة هنا لا تتكون من أصوات ذات مواضعة (كما هو تعريف الكلمة) ولكنها تتكون من إشارات حرة والهدف منها ليس هو الدلالة على معنى، وإنما هو إحداث (الأثر). وكل أثر يحدث بها فهو معنى لها، فهو طرب لسماع جملة شعرية في أثرها فيما هذا الشعر هو حالة تماثل السحر، والسحر فوق حتم. فالكلمة تؤثرها لا بمعناها، وهذا ما يحولها من كلمة إلى إشارة. وبالتالي يتحول الجملة من تركيب منطقي مقيد يدل على معنى، إلى تركيب سابح وبنية إشارية حرة لا تقيدها حدود المعاني ومقتضياتها، فهي تركيب لا معنى له، لأنه قادر على كل المعاني عن طريق قدرته على إحداث الأثر وأن من البيان لسحراً. وهذا يكون ما نسميه بالجملة الشعرية الحرة، وهو وحدة منها هي الجملة الشعرية بصفتها المطروحة هنا.

أما جملة القول الشعري فهي كل جملة يتحقق فيها ما حددنا في الجملة الشعرية، من حيث حريتها وقدرتها على إحداث الأثر وتحقيق إشارتها من عبودية المعنى. ولكنها ذلك النوع من الجمل الذي تحمله قطعة مسماة شعراً، بينما الجملة الشعرية تحدث فيه مسماة بالشعر، وقد تكون جملة القول الشعري واقعة في غير موقعها حتى إنها تأتي في جوف نثر، وهذا فيها تحول الأشكال والحروف من قيودها لتفضي لجمها في

حدث الأثر [illegible] الشعري في كل [illegible] شاعرية [illegible] في [illegible] ومحتواه في [illegible] جعلت [illegible] بأنها (قول شعري) [illegible] العربي[20] من كونها [illegible] شاعرية [illegible] شرط [illegible] مع [illegible] الإشارية الحرة كما هي مشروحة أعلاه.

وهذا [illegible] من [illegible] الكلية [illegible] على [illegible] الدائم، وهي [illegible] وهي [illegible] [illegible] الأخرى [illegible] المنتج في [illegible] (وهي [illegible] في [illegible] التحكم الذاتي [illegible] البنيوي [illegible] [illegible] فيها [illegible] هي

[illegible] وهذه هي [illegible] هي [illegible] من أجل [illegible] [illegible]

ومن هنا [illegible] الجملة [illegible] الشعري [illegible] [illegible] الكبرى [illegible] في [illegible] خصوصيتها [illegible] في [illegible] هذه الخصوصية [illegible] الأثر الفني [illegible] في [illegible] الأدبي قيمة [illegible] من الشخصية [illegible] الفكري في علاقة [illegible] [illegible] العلاقة [illegible] [illegible] في [illegible] ونجد [illegible] على [illegible] [illegible] [illegible] على [illegible] وهو [illegible] في [illegible] متفقة مع [illegible] شعري [illegible] [illegible] عليها [illegible] عليها عن طريق [illegible] مع [illegible] كل [illegible] الحياة فيها)

(20) [illegible]
ولكن يقال هو قول شعري) جوامع الشعر ص 172

(21) اقتباسا من Piaget: Structuralism 16

(22) السابق 14

إن هذا النوع من الجُمل هو نوع شعري قد نعتبر لوحدة، وكلما كثرت هذه الجمل في عمل أدبي زادت به قيمة هذا الأدب وعظمته لأنه أدب قادر على أن يعني كل شيء، وعلى أن يعد القارئ بكل ما يتوقعه منه، ولا تحده حدود الصحيفة والمعاني المحدودة لأنه نص متماسك ضُيّع من رحاب حرية قادرة على شحن القارئ بإمكانات دلالية مطلقة. وكل مبدع يقف عند تحديد أدبي كبير هو الذي يبدع مثل هذه الجُمل، وفي سعيي في البحث عنها عند عمرو شحاته وجدت عنده منها بكثرة لأسس نموذج أدبي متماسك. وهو نموذج نوعه من هذه الجمل التي تتجاوز حدود الصفحة، وسأزيد هذه الأمور إيضاحاً في المبحث (5 ـ 3)

ب ـ جملة التمثيل المقطعي: وهي جملة فنية في الشعر ويعرفها علماء البلاغة (الحكمة) وهي أقوال ترتبط بالبلاغة وبعلم المنطق، ولها في الشعر العربي الكثير، وهي جملة بلاغية تعتمد على (المركز المنطقي) وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت، وفيها يسعى الكاتب لكي يضمنها بلاغة أداء ذلك المعنى المقصود وخدمة وهدف الشاعر منها هو المعنى، ومنها جاء شعر الحكم والأمثال. وينقسم هذا الجمل إلى قسمين: الأول منها هو الذي يأتي فيه التمثيل المقطعي لغرض تكثيف الدلالة الشعرية في بيت كجزء من تماسك المعنى بهذه الطريقة، ويكون الهدف منه هو رفع درجة التعبير الدلالي بالإشارة من خلال عقد علاقات ربط بينها وبين تصورات ذهنية يطرحها الشاعر كمقدمة منطقية لمقولات (إثبات) مثل:

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

وهذا هو ما سماه القرطاجني بالتمثيل المقطعي، وقد أطال فيه في ذلك، ووضع القرطاجني التمثيل المقطعي بعنوان (الأقاويل التي تهيئه الصنعة خطابية مما يكون فيها من إبداع، شعرية بكونها مشتبهة بالمحاكاة والتخييل)[123] وذلك لأنها جمعت بين بعض صفات الشعر وهي التخييل، وبعض صفات الخطابة وهي الإقناع. وعلى ذلك جاء كثير من الشعر العربي منذ زمن زهير بن أبي سلمى مرورا بالمتنبي والمعري إلى أيامنا منذ شوقي وحتى البردوني ومحسن غريب.

أما القسم الآخر من هذه الجُمل، فهو مجرد محاولة بلاغية لتحميل النص بما يريد الشاعر دلالة مقصودة بذلك النمط، وهو شكل أقرب لتصورات عقلية ذات جدوى.

(123) القرطاجني 2،

منطقه (حكمته) ولا أثر فيه للمفردات الخصوصية (الشعرية)، والشاعر هنا يفسر الحقيقة قبل أن يكتشفها، وفيها يكون الكاتب هو المُفسّر الأوحد للمعنى، وقراءة هذا النوع من الشعر فعل استهلاكي يفضي فيه القارئ كوضعه السابق إلى معنيه.

ويعيب هذا النوع من النص هو اعتماده على التحرك المنطقي، وهو اعتماد يلغي الشاعر عن حركة النص، ويوقعه في تناقض مع نفسه بسبب التناقض بين منطقه ونصه، وذلك لأن منطق البيت الواحد يستحوذ عليه ويعميه عن سائر الأبيات. ومن هنا دور القراءة النوعية مثل هذه النصوص، فهي تكشف عيوب ... النصوص المنطقية الذي تكشفه هذه العيوب، وكمثال على ذلك نسوق هذه الأبيات لأستاذ الحكمة صاحب زهير بن أبي سلمى:[24]

50 ـ ومن لا يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم

51 ـ ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذمم

52 ـ ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ومن لا يتق الشتم يشتم

53 ـ ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

54 ـ ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ولو رام أسباب السماء بسلم

55 ـ ومن يعص أطراف الزجاج فإنه يطيع العوالي ركبت كل لهذم

56 ـ ومن يوف لا يذمم ومن يهد قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمجم

57 ـ ومن يغترب يحسب عدوا صديقه ومن لا يكرم نفسه لا يكرم

يلاحظ أن الأبيات هنا تحاول تأسيس معادلة منطقية في أدب السلوك الاجتماعي المهذب، وتقوم على أن المسلك الفرد هو الأصل الذي يلاحقه هذا الفرد من تجاربه، وهذا المسلك الفردي يقوم على أن الفرد لا بدّ له من أمور يفعلها لكي يتجنب ما يكرهه، والمعادلة تقوم على كفتين: في الأولى يكون المسلك وفي الثانية يكون رد الفعل على ذلك المسلك، وهذه صورة هذه المعادلة ـ جدول (1)

50	من لا يصانع	=	يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
51	من يبخل بفضله	=	يستغن عنه ويذمم

---

24 ديوان زهير ص 22 صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب 1970 م، والأرقام قبل الأبيات هي أرقام تسلسل الأبيات في القصيدة حسب رواية هذا الديوان.

52 من جعل المعروف دون عرضه = يفر هذا العرض

52(م) من لا يتق الشتم = يشتم

أما من يتق الشتم فإنه لا يشتم، وهذا هو المعنى الضمني لهذه الجملة

53 من لا يذد عن حوضه = يهدم

(أما من ذاد عن حوضه فإنه لا يهدم)

55 من يعص أطراف الزجاج = فإنه يطيع العوالي

(أما من رضي بأطراف الزجاج فإنه لن يضطر إلى مواجهة العوالي. وتسير الأبيات 56، 57 على المعادلة نفسها. وبعد فلنقف من هذا الجدول الخاص عند الجملة الثانية في البيت 55 وجملة البيت 57 والمحسنين. وفي هاتين الجملتين [illegible] الذي سيعوض [illegible] ويهبه [illegible] وننظر [illegible] في هذه المعادلة

جدول (ب)

53 من لا يظلم الناس = يظلم

(أما من ظلم الناس فإنه لا يظلم)

54 من هاب أسباب المنية = يلقها

(أما من لم يهب أسباب المنية [illegible] لا يجب [illegible])

إن معادلة جدول (ب) تقف على النقيض من معادلة جدول (أ) ولكنها قد تبدو متناقضة في تفسيرها وحدها. ولم يحلها الشاعر هذا [illegible] في منطق [illegible]

إنه في الجدول الأول (أ) يقول بلغة تهذيب النفس وترويضها: فالمرء يجب أن يصطلح ويجب ألا يبخل ويجب عليه بذل المعروف ويجب أن يتقي الشتم ويجب أن يذود عن حوضه، أي أن يدافع عن نفسه إذا هوجم، وهذا دفاع عن النفس وليس عدوان، ويجب على الإنسان أن يخضع للضغوط البسيطة كي لا يضطره الحال إلى مواجهة ضغوط كبرى (يطيع العوالي).

هذه مبادئ سلام وسكينة وترويض نفسي مهذبة، بعيدة كل البعد عن حالات التعدي والجور، ولكن الشاعر ينسى كل هذا، وفي غمرة هذا السياق يأتينا بجملة غريبة على جوّ هذه القصيدة السلمي فيقول:

ومن لا يظلم الناس يُظلم

كيف [illegible] ؟

[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible]
قول الشاعر نفسه

ومن لا يتق الشتم يُشتم

كيف [illegible] ؟ [illegible]
قول الشاعر؟ وكيف [illegible]
الناس كي لا [illegible] ؟ [illegible]
[illegible] كيف بالشاعر [illegible]
عن [illegible] مرة أخرى فيقول

[illegible]
ثم [illegible]

ومن لا يظلم الناس يظلم

والفارق [illegible] كي لا
[illegible]
[illegible] ؟ [illegible]
[illegible]
[illegible] الشتم ؟

ثم عاد في البيت رقم (54)

ومن هاب أسباب المنية يلقها ... وإن يرق أسباب السماء بسلم

[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible] الشاعر [illegible] وأنه [illegible]
[illegible] وفي ذلك [illegible]

يحتجب منه قرب التجوب على هذا هو هذه معه بريرية ثم به خطيئة هذا النص مع أنه بين يتناقض معه ويتناقض مع سياق شعرية في سياق هذه القصيدة، فهو يتعارض تماماً مع النسب الذي يمنه من حيث ... الذي يحتض على المسالمة والمنافة عن طريق المرجع مع بداية القصيدة ويتعارض ملامسة صوت الرجوع، كما أنه يتعارض مع البيت رقم خمسين والبيت رقم 96 أو مع سورته ومع بوحدة ولا يتآلف هذا البيت لأنه مع جمعة دوس لا يحتمل وقد نجد تناقض هذه مجمعة مع بعض الأبيات

وقد يتناقض عرضه مع أنه قصيدة ... ولا نعثر هذه القصيدة على نصها كما نجد في تصدع حتى يحكمها ... مسائل تعقد في الشعر أمر غير مضبوط وقد نجمع ... والاختلاف بين ... قد نجد في بعض الأحيان حينما يتساءل عن تصدع حتى ... القصيدة ولكن هذا ... حد التناقض بين الوحدات خاصة ... على هذا الشكل ... ذلك يصبح عامل هدم وتفكك ... بعض المقاطع ... ويحدث التناقض في الشعر ... حد ... الحلات ... التناقض في تلك ... القصيدة فهذه ... القصيدة الشخصية وقد يتسبب القصيدة في أعمق جذورها ويجعلها تهتز وتنهار

وعندما نجد ... أن يكتب القصائد في مدد متباعدة ... كاملاً القصيدة ... بعض القصائد بالتحويرات، فهو بهذا لا يكتب القصيدة ... يكتب القصائد ... حتى ... على أنها قصيدة واحدة فهي ... في الحقيقة كذلك، فالشاعر ... أوقات كتابته ... ولو كتب شاعر قصيدة في ثلاث فترات فهي ثلاث قصائد لا قصيدة واحدة لأن ... الشعر ... وخصوصية ... كامنة أو لا ... والمرجع ... الشعر ... غير ... وإذ يدخل الشعر ... عن طبعه الفني ... غريبة عنه ... التعابير التعابير الشعرية، مما يجعل المعنى ... وهذا ما حدث ... حيث نجد يفكر في ... كل واحدة منها على حدة ... تورد النسب ... ومعادلة الشرطية (أداة شرط + فعل شرط + جواب شرط) موزعة على شطرين

ومضمونها هو السلوك الاجتماعي، وحدث فاصل زمني بين قراءات (إنشاد مجلة البيان 53 و54) في زمن مختلف عن زمن الأبيات الأخرى ولم يكن بد للشاعر أن يتذكر بعض أبياته السابقة لأنه كان خاضعاً لسلطة [illegible] الروي [illegible] الشرطية / وإذا ما شئنا [illegible] هذه الأبيات أحسن أنه قد أدى غاية التجربة الشعرية وحدث أن [illegible] شيء [illegible] الذي حدث بشعره حيث أخذت الأبيات فرادى وقرائنها بمعزل بعضها عن بعض، فمر الشاعر عليها دون أن يمحصها لأنه لم يستطع الأبيات كعناصر في جملة شعرية [illegible] لأدرك الجميل كما [illegible] الأبيات المحكم كان سبباً في تحديدها وقتاً منفصلاً [illegible] لموسيقاها وإيقاعها ونظامها [illegible] في حين [illegible]

ودراسة النصوص بناء على هذا [illegible] شريح هذه الجمل بكشف كل عيوب الشعر العمودي [illegible] المحكمة [illegible] ونكرر [illegible] مهملاً [illegible] الشعرية أو [illegible] على [illegible] الشعر المكون من (جمل التمثيل [illegible] بين [illegible] كما [illegible] زهير

[illegible] بعض القصائد من هذا النوع أذكر [illegible] الشعور لا [illegible] [illegible] ومنها قصائد أخرى [illegible] عناوين، [illegible] عني لإجابة [illegible] هذه القصائد عن دراستي هذه وذلك لأنها [illegible] الشعر، أو الشعر [illegible] النموذج) الذي هو غرضي [illegible] من هذا الكتاب [illegible] بالمسرح [illegible] الشعرية [illegible] الشعري أصبح منها نموذجي [illegible] (التمثيل [illegible]) عن الجمل الشعرية عملاً [illegible] على [illegible] من كل الشوائب، [illegible] على [illegible] النقدي [illegible] كما [illegible]

جـ ـ الجملة الصوتية المقيدة: وهي [illegible] أنواع الشعر [illegible] منظومة [illegible] النظم أي أنها [illegible] منظومة وكلاهما [illegible] في [illegible] في [illegible] إلى أن يقربه [illegible] شعري [illegible] والكاتب [illegible] الكلمة [illegible] العروضية [illegible] عند الكاتب [illegible] عليه [illegible]، ولا تعطيه [illegible] من كلمات [illegible] البتة لاكتها الأضراس حتى [illegible] كل ما فيها من حلاوة، و[illegible] الناس لا

طعم فيه ولا حلاوة ولكنه فقط يحرك [illegible] سلامة سحرية. وقد يضطر الشاعر [illegible] إلى ترديد كلام معاد ومكرور مثل [illegible] الجماهير والعبارات المصنوعة جماعياً مما يكسوها الابتذال والتصنع.

وهذه جُمل توجد لدى كل شاعر مهما علا شأنه ولا يسلم منها بشر. وذكر هنا قصة أبي تمام مع [illegible] قبله الصولي عن [illegible] قوله: (أدخلت على أبي تمام وقد عمل شعراً لم أسمع أحسن منه، وفي [illegible] بيت واحد ليس كسائرها، وعلم أني قد وقفت على البيت، فقال [illegible] أو أسقطت هذا البيت [illegible] أتراك أعلم بهذا مني؟ إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة كلهم أديب جميل متقدم، فيهم واحد قبيح متخلف، فهو يعرف أمره [illegible] مكانه، ولا يشتهي أن يموت، ولهذه العلة وقع مثل هذا في أشعار الناس - [illegible] أبي تمام[24]).

ومن الصعب على المبدع أن يتخلص من هذه الجمل، فربما مهمة الناقد بأن يميز هذا النوع من الأدب كي لا يختلط بالرائع منه ليبقى النموذج الذي نطلبه.

ويحضرني شخصياً كثير من شعري [illegible] قصائد [illegible] الجمل [illegible] التي [illegible] بها من الشعر لا صورة [illegible] فقط، مثل القصائد ذات العناوين التالية [illegible] من [illegible] 48 وما بعدها [illegible] آخر [illegible] وهي في ديوان (الصحو لا [illegible]) ومنها قصائد مخطوطة مثل [illegible] ثمن الحرية / الطريق.

وبعد القصائد [illegible] من تجربة [illegible] وصورة [illegible] مثل [illegible] أعوام[25] [illegible] لا [illegible] أعماق الحياة.

وهذا أمر طبيعي جداً، وربما كان من ورثة [illegible] كتابة القصيدة [illegible] في مستوى [illegible] إلى [illegible] (الشعري) و[illegible] من (الجمل الإشارية الحرة) بينما أهملت الباقي.

ومن القصائد [illegible] الجمل الصورية [illegible] قصائد شحاته في مهاجاته مع محمد حسن عواد، حيث [illegible] الشاعر [illegible] إلى [illegible] كي لا تمنع القصائد عن النشر في جريدة (صوت الحجاز) ونجد منها قصائد مثل (إلى [illegible])[25] وهو هذا

---

(25) صوت الحجاز، الثلاثاء 9 2 1355 هـ 2 [illegible] 1937 م) ص 4

يقصد [illegible] الذي اتخذه من هذه الأسطورة مرآة له، وقد كتب شحاته تقدمة بين يدي القصيدة كلاماً هذا نصه:

(يزعمون أن معبد الشمس [illegible] اسمه (أبولون) [illegible] أول الكافرين به [illegible] [illegible] كالأحجار الهرمية [illegible] من هذه الأصابع [illegible] [illegible] الأسطورية، كما كان [illegible] الألوهية، [illegible] بالسحر والهجة [illegible] معول الهدم والتكسير [illegible] الأحد [illegible] [illegible] الدين)

وهذا كلام يحمل [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] بينما هو يكيل [illegible] بالعود [illegible] [illegible] [illegible] الرمز هنا [illegible] [illegible] أدبياً، ولكنه مجرد [illegible] [illegible] الشاعر [illegible] القصيدة إلى [illegible] فالقصيدة ليست [illegible] وإنما هي [illegible] [illegible] الأسباب [illegible] لا [illegible] [illegible] بمكنوناتها [illegible] [illegible] الشعر سوى النظم فقط، وهي [illegible] [illegible] بين شاعرين [illegible] [illegible] [illegible] بين هذين الشاعرين [illegible] قصيدة [illegible] [illegible] شحاته والقصيدة (الشعر العظيم) للعواد.

وكمثال على [illegible] [illegible] [illegible] عن أبولون:

يا أبولون يا إله [illegible]   على عابر الليالي، [illegible]

لست إلا خيال فكر مريض   [illegible] أعين القلوب [illegible]

ولا أود أن أستعرض [illegible] [illegible] [illegible] لا [illegible] [illegible] بها وهي [illegible] كلها [illegible] في [illegible] ذكرى شاعر [illegible] [illegible] وهذه القصائد [illegible] هذا [illegible] ومثلها قصيدة [illegible] شجرة الأختين في ديوان [illegible] الأسمى [illegible] (44) وهي قصيدة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] عنوانها، أما هي فلا [illegible] هذا العنوان [illegible] العنوان [illegible] معنى مكشوف [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] القصيدة [illegible] هذا العنوان الرائع [illegible] كحديث [illegible] مصنوع [illegible] الأسلوب [illegible] تقريري مباشر [illegible] المعاني المكشوفة والأفكار الساذجة، وتسمع إلى إحدى الشجرتين تقول لأختها

أي عيش هذا الذي نحن صالوه — هوانا وفاقة وشنار

أخرست فيه دعوة الحق والحر — فعلا صراخه وصغار

وعلا رجع اللهو فيه مستو — ف وخر الضمير يكدى عثارا

وكل القصيدة على هذا المنوال مما هو خطاب تعريضي مباشر بقومه في ناظم مستدق. ولا ريب أنه عند شجاعته يمثل [illegible] نحو(؟) ويشفع بحمرة في ذلك [illegible] يرد على هذا النظم فقط ويشيره أدبي من [illegible] علمو أنهم يحسون [illegible] ولكنهم [illegible] وهذه القصائد شجاعة كانت كتابات خاصة [illegible] جمعها بخاصة نفسه، وكان في آخر عمره يحرق أمثال هذه الأشعار كما سنذكر لاحقاً [illegible] ولا ريب أن هذه القصائد كانت تمثل بالنسبة إليه تاريخاً شخصياً لا شعراً، وكان ينظر إليها كمذكرات فيها يتحدث عن حياته الداخلية، ويدخل في حوار مع نفسه ومع أهله ومع [illegible] وهي تمثل [illegible] تاريخه عن حياة حمزة شحاته الشخصية، ولكنها لا تمثل (أدب شحاته) في شيء[26].

وربما لمس ذو علي [illegible] من الإعجاب منى بحمزة الإنسان [illegible] هو شخصياً كان يدري أن هذه القصائد ليست من الشعر في شيء. وقد [illegible] مرة معلقاً على سؤال وجهه إليه أحد الصحفيين عن معركة المهاجاة بينه وبين العواد، قال مجيباً عن ذلك السؤال: (... هاتيك المعارك لم تكن [illegible] تحت عليها [illegible] الفكر [illegible] وكانت [illegible] في [illegible] وكذلك موضوعاتها)[27].

وفي رسالة خاصة [illegible] عبد السلام الساسي كتبها على إثر اطلاعه على مقالة كتبها الساسي في إحدى الجرائد، وعرض فيها نماذج شعرية لحمزة شحاته لم تكن من شعره الجيد، [illegible] الشاعر وجعله يكتب إلى صديقه الساسي محتجاً على ذلك التصرف منه وقال فيها[28]:

26. [illegible] القصيدة [illegible] في معركة المهاجاة، وهي قصيدة [illegible] الكون الأربعة: التراب والهواء والماء والنار [illegible] في [illegible] بينها [illegible] الهواء على [illegible] ويكون [illegible] القصيدة [illegible] على [illegible] هو [illegible] الذي [illegible] في ديوانه [illegible] في [illegible] المهاجاة التي [illegible] القصيدة [illegible] 90 من المهاجاة [illegible] محمد علي مغربي، جريدة المدينة المنورة، عدد 5540، الأربعاء 26 رجب 1402 هـ، ص 9.

(27) رقابة عمر 8

(28) مخطوطة من عبد الله خياط

«سألت نفسي بعد قراءة الحالي: أن حقاً يمكن [illegible] هذه الأشياء المسرف؟ ومتى هذا؟ أعني كلام بلغه الناس على أنه شعر بمجرد أنه جاء في الشكل المعهود للشعر من وزن وقافية؟

[illegible] الشعر يا صديقي ليس قوالب وأشكالاً [illegible] به في استخدام الكلمة [illegible] [illegible] [illegible]. التجربة الشعورية الصادقة التي تتخطى السطوح إلى الأعماق [illegible] القدرة التعبيرية على تحويل غير المنطوق إلى منطوق حي، وعلى تحويل الكلمات إلى أصوات باهرة تحمل أنواعها المثيرة كما تحمل إليها النظر [illegible] فأين من هذا [illegible] من قصائد [illegible] عرضتها النماذج التي استعرضتها [illegible]؟»

[illegible] عمرو شحاته يدرك تماماً ما هو الشعر ويميز بينه وبين النظم، [illegible] شعر [illegible] أيضاً [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] أصدقاؤه [illegible] [illegible] [illegible] يأتون بكلامهم [illegible] نماذج لا [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] وهو [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ولكن [illegible] يكسرون [illegible] [illegible] يبشرون كل [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] هذا الكاتب [illegible] الذي عاش يحترق [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] أحدث [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في [illegible] مع [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] أشعاره [illegible] [illegible] من شعره هو الذي [illegible] طريقة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ذلك [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] البعض، ولكنه كان حكماً [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الذي [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الذين من هذا [illegible] من [illegible] ما عرضته النماذج التي [illegible] [illegible]؟ [illegible] [illegible] سؤال [illegible] صديقه [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] مع [illegible] [illegible] وهو [illegible] [illegible] وهذا نوع من المقالات يحتاج إلى [illegible] يؤكد صدق [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] النماذج [illegible] على [illegible] [illegible] [illegible] ذلك [illegible] [illegible] على صديقه [illegible] [illegible] في الرسالة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] صديقي بأنك [illegible] [illegible] [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] بأنك [illegible] [illegible] [illegible]»

ويقول أيضاً [illegible] بين ما هو [illegible] [illegible] [illegible] ما هو عالمي وشعر [illegible] [illegible] [illegible] أن يعني [illegible] [illegible] ولو كان من أكثر الأصوات [illegible] أن يعني [illegible] [illegible] [illegible] أخرى [illegible] إلى جانب سلامة الصوت وحلاوته، الحذق والمهارة.

والقدرة على التأثير في حيز الصوت والأسلوب والمفردات أيضاً)

إن خميرة شحاتة رجل ذائع الصيت دقيق الذوق، ويعرف أن الشعر فيه ما هو شعر وفيه ما هو نظم. ويطالب كفرد أن نعطيه حقه الذي كاملاً في أن نهتم فقط بالشعر لا النظم فهو كشاعر قد حجبه عن الشعر أن أحد بجرمه [illegible] بعداً سيئ لا قيمة له ولا على عند كتابته؟ [illegible] فقط على [illegible] وكثير حرمه الشاعر [illegible] على حد بصر شحاتة، فهو لا يعمل ان الفنون المرغبة نفسها، فيجعلنا نحس بعاطفة الإعجاب لأعلى تعبير مطرب [illegible] وكذا نكر قول هذه خميرة شحاتة.

طبعاً لا [illegible] هذا صحيح لا يعبر بمقتضى ولا سائد [illegible] فوسي قد استبعدت كل الجمل الصوتية المفيدة ونفيها بعيداً عن كتابي هذا، نظماً لرغبة خميرة شحاتة لأنها كانت سواء حرص على عمره على أن يحببها، ولكن فقط بعض محبيه تكشفها بعد أن غاب الحارس الذي [illegible] يمكن من خرق كل ما هو نظم.

[illegible] الكتاب [illegible] على الجمل [illegible] نموذجه العروضي الذي سيكون موضوع البحث [illegible]

5 ـ 3 نموذج الخطيئة التكبير

بعد أن عرفت الجمل الشعرية، وعرفنا وسائل [illegible] في [illegible] العمل الأدبي الشامل، [illegible] [illegible] إلى [illegible] الذي [illegible] نموذج [illegible] أعلى [illegible] فالجملة الشعرية [illegible] عملاً معروفاً [illegible] [illegible] ولكنها. كما شرحت من قبل ـ قوة [illegible] [illegible] الإشعاعية نفسها. فالجملة [illegible] من الجمل والجمل عن نصوص [illegible] أيضاً [illegible] عن نصوص [illegible] في [illegible] دور القراءة [illegible] على [illegible] نموذجه الأعلى

والجملة الشعرية في النص الأدبي هي [illegible] الصوتية (الفونيم) من [illegible] من حيث [illegible] على (الاختلاف) الذي يميزها عن سواها [illegible] بين الليل باختلافه عن النهار، والكوكب باختلافه عن النجم. وكذلك [illegible] الجملة الشعرية الصوتية من حيث إن قيمتها ليست في [illegible] ولكن في علاقتها مع سواها [illegible] لها وظيفة [illegible] حدودها [illegible] وفي هذا [illegible] [illegible] البنيوي الذي يقوم على [illegible] أن العلاقة [illegible] بين الوحدات هي أهم من الوحدات نفسها، لأن العلاقة هي البعد [illegible] والنصي [illegible] هذا البعد لا يكون العمل [illegible]

وتمثل الجملة عندي واحدة ثنائية متقاربة تماماً كما هي ثنائية (اللغة/المعنى) متجسدة في نص الكامن في الشعر، وهي شعرية تسعى إلى تأسيس سياق بها، وهذا السياق الذي نسعى إليه هو (النموذج الدلالي) بها، وهو نموذج ينشأ في غياب حركة العلاقات المتبادلة بين الجمل، وهي حركة متداخلة دائمة لا تهدأ، تتعقبها القارئ الواعي حتى يصل بها إلى النموذج [illegible] متماسك كله.

ومن خلال هذه الوظيفة الثنائية للجملة يصبح العمل الأدبي مجموعة [illegible] دلالية إلى النموذج الأعلى عند القمة، الذي هو نموذج ينتج الأدب الجميل، ودلالات العمل هذه هي دلالات [illegible] [illegible] تكون مبهمة، والمعتمد في فكها هو عين القارئ الحصيف الذي [illegible] عن رموزها ويربط بين عناصرها ويقيم علاقاتها مستنبطاً منها نموذج العمل، وهذه خاصية [illegible] [illegible] بها العمل الأدبي الناجح، [illegible] العمل [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] لا ينقضي، فهو [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] التي [illegible] تُغرس في أرض خصبة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] متعاقبة) حتى تصبح من [illegible] متعاقبة من [illegible] التي [illegible] [illegible] [illegible] لا ينقضي من [illegible] تحمل في [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] شروط الإبداع [illegible] [illegible] وهي مع النص [illegible] [illegible] [illegible] لأن [illegible] (الشاعرية) هي [illegible] [illegible] والشفافية في النموذج الإبداعي [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] من خلاله كوامن هذه اللغة ويتولد من [illegible] [illegible] [illegible] الإنساني [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في وجوده الشعري محل [illegible] [illegible] ويؤسس على [illegible] وجوده الخاص الذي يتحرك ككيان حيوي جديد في أفق [illegible] الإنساني [illegible] ومن هنا [illegible] [illegible] ويصبح أمراً تاريخياً ويحل في [illegible] [illegible] الأدبي الذي يظل هو النور الوحيد على الساحة مثل أنوار النجوم التي احترقت في الماضي وظل نورها يعبر الآماد [illegible] إلينا من [illegible] ونام المؤلف حيث [illegible] [illegible] [illegible] (المتنبي):

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

● ● ●

ومن خلال قراءاتي للأدب [illegible] [illegible] وتكرار [illegible] مرة بعد أخرى تمكنت من عقد الألفة بيني وبين نصوص هذا الأدب شعراً ونثراً وحكمة ورسائل [illegible] [illegible] يتشكل من جوانبه صورة باهتة في البداية يتحرك نحو مفهوم كلي [illegible] هذا العمل [illegible] [illegible] بأطراف هذا الحبل [illegible] [illegible] إليه وتركته يقودني إلى عالمه

وكانت به الخطوة الأولى وهي أول محتوى والتي اكتسبها في هذه المجموعة القصصية وبرزت في (المرأة) في هذه الخطوة كأنثى لأصوره شحاتة حيث وجدتها تحتل مكانة خطيرة في هذه النصوص فهي [illegible] وهي الوقت نفسه [illegible] وهي [illegible] وفي الوقت نفسه حقد وهي [illegible] وفي الوقت نفسه حنينه وهي [illegible] وفي الوقت نفسه [illegible] إنها مركز المحبة والإملاء وفي مواجهتها يقف الرجل بين [illegible] و[illegible] وخائف فهو في مواجهة مباشرة مع إحساس مصيري رهيب، فيه جنس الرجولة والمحبة والحكمة هذه صورة المرأة (المرأة الرجل) في أدب شحاتة وهي صورة لا [illegible] [illegible] وهو يتأملها لأن يتذكر [illegible] الأب في قصة وجود الأولى كما [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في حادثة أبينا آدم [illegible] [illegible] مع حواء وهي قصة [illegible] [illegible] [illegible] كلها حيث تبدأ [illegible] [illegible] [illegible] والأمومة، والقوة والضعف، و[illegible] و[illegible] و[illegible] و[illegible] والمرأة هي المركز في [illegible] [illegible] كما هي المحبة [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] أبدأ على [illegible] [illegible] وهي [illegible] له [illegible] منها، وهو [illegible] [illegible] [illegible] الله سبحانه وتعالى به من الفاكهة المحرمة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] وعندئذ يحكم الله عليه بالهبوط إلى السفلى (الأرض) وبعد [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] بدون منه ولكنه يهبط بوعد من الله بالعودة إلى هذه الفردوس [illegible] [illegible] المودة وهكذا يدخل آدم وحواء (المرأة) في صراع [illegible] بين [illegible] [illegible] [illegible] الخطيئة والتكفير [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] العودة إلى الفردوس.

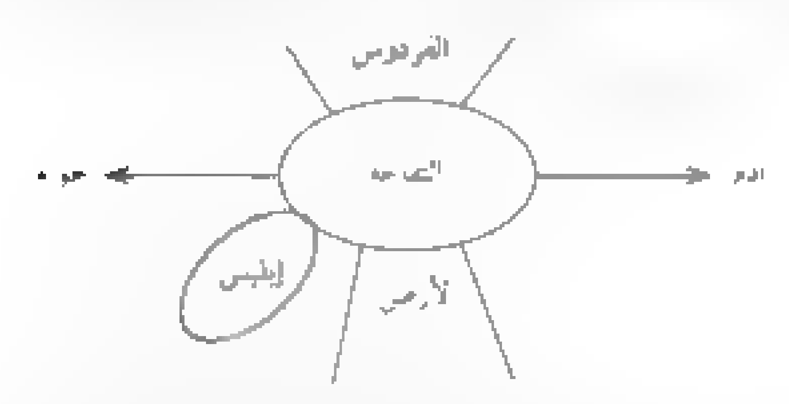
ومن هنا نصبح علاقة شحاتة مع المرأة [illegible] [illegible] [illegible] من خلال [illegible] ونجد في ذلك شبه أدبية [illegible] هي [illegible] [illegible] وهي [illegible] محكومة بكل [illegible] علاقة الأولى [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] وكل نصوص شحاتة ترسم هذه العلاقة كما سنرى مفصلاً في الفصل الثاني - إن شاء الله.

والعلاقة بين شحاتة والمرأة (أو آدم وحواء) تحكمها مركزية محورية خطرة، فهو يحس [illegible] يحوّله منها، ولكنها تحمل له [illegible] يوقعه فيها وهذه المحورية هي صورة [illegible] وهي وإن كانت محرمة عليه إلا أنه يقع في الإغراء [illegible] [illegible] وهكذا كان شحاتة فهو يحذّر نفسه بادئ ذي بدء من الارتباط بالمرأة (مجاميع الرجولة [illegible] [illegible] [illegible]، ص 34، 64، 68/ 69/ 85/ 94، 119) ولكنه يقع في حبائلها [illegible] ويرتبط بالمرأة ثلاث مرات متوالية

وحينما يرتكب الإثم ويقترف الخطيئة، مكرراً حدث خطيئة أبيه آدم فإن الإثم لا بدّ له من عقاب، وهنا فإن شحاته يحكم على نفسه بالعقاب فيسجنها في غرفته في القاهرة، ويحرم عليها كل متع الحياة، فلا طعام ولا زواج، ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر ويحرم عليها الشهوة، فجعل يحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئاً من شعره، وينفي عن نفسه صفة الأديب ويغضب على من وصفه بهذه الصفة. ويكتب على نفسه (شحاته) لأنها التبست بارتكابها الخطيئة كما أثم آدم عليه السلام بأخطائه، وكانت عقوبته الهبوط إلى الأرض بعيداً عن الفردوس. وكذلك شحاته يطرد نفسه من الفردوس ويسجنها في الأرض.

وهنا نجد أنفسنا في مواجهة تامة مع النموذج: آدم وحواء، الفردوس والأرض، والتفاحة.

ومن وراء التفاحة كان إبليس يوقع رغبات الشهوة والخطيئة ويغري بالإثم ويمنح الغريزة فيه. وإذا ما تحكم الوثاق حول آدم، يلتقي مثل نفسه بأنفه في الفردوس لكنه يرى أنه يقوى على مواجهتها ولكنه ينهار أمامها، وتنتصر حواء ومعها التفاحة ومن وراء ذلك كان إبليس بمكره ووسوسته. وبهذا تكتمل خطوات النموذج.



وهو نموذج سداسي تتحرك نحوه نصوص أدب شحاته لتشكّل به نموذجها الأعلى وهو (النص الشحاتي التام).

ولقد تبع هذا النموذج من تلك النصوص الشحاتية، وكان المحفز الأول فيه هو (المرأة) وهذا خيط هيمن على كل ما كتبه شحاته وعلى حياته منذ صباه حتى وفاته رحمه الله ـ كما سنفصّل في الفصل الثاني ـ ومن هذا الخيط تمتد خيوط تعود إلى العناصر الأخرى في هذا النموذج السداسي. وكانت الجُمل الشعرية في نصوصه

بمحركة عناصر النموذج، وهي حركة ما فتئت تحرك هذه العناصر وتؤسس العلاقات فيما بينها، وبناء على هذه القوة في حركتها حتى ترتسم منها أخيراً النموذج الكامل الذي نوع فعالية القراءة الأدبية لإنتاج حمزة شحاتة. ويبدو أن النموذج ينبع من النصوص ليكون منها ومن ثم يكون حتى يرتد متداخلاً معها ليلاحم بينها ومعها في علاقة دائمة لا تنفك أبداً وبمعنى آخر فهو نموذج مستخلص من النصوص ومستخلص هو منها. والعلاقة بينهما عضوية، وكل واحد منهما يعتمد في وجوده على الآخر. ولا قيمة للنصوص إلا بوضعها في هذا النموذج، كما أنه لا وجود للنموذج إلا من خلال هذه النصوص، وبذلك نستطيع أن نفهم أدب شحاتة. والأهم من ذلك نستطيع أن نفهم قصة حمزة شحاتة، مما يزيل عنا شعور هذه الرحلة التي تبدو غريباً لكل من عرف حكايته ولكن ذلك يصبح معقولاً إذا ما أخذنا بمفهوم النموذج.

وفي سبيل هذا النموذج سقطت الحدود بين ما هو شعر وما هو نثر، فصار العمل الأدبي على أنه ذات مدلول فني، والعبرة فيه بالشعرية لا بالشعر أو النثر والشاعرية هي غاية الإبداع اللغوي. وإذا ما وجدناها فهي أيضاً غاية الإبداع العربي ولقد كانت عندنا هي سبب القراءة، ومن سبب كتابته. وبذلك تحرر النص من قيوده، وتحررت معه الكلمة لتصبح إشارة حرة طليقة بعد أن ظلت لدهر حبست فيه على أصحابها، فلم تقو على الحركة لأنها قد تكالبت عليها جهود متواترة لتضبط الكلمة داخل المعجم، وتحيطها بقيود لا قبل لها بها. ولقد آن الأوان للأدب أن ينطلق في أذهان القراء حراً كما كان قد ولد حراً.

وارتبط بهذا النموذج منهج كانت سمته منهجاً تشريحياً يقوم على تفكيك العمل من أجل إعادة تركيبه. وقد عرفت المدرسة التشريحية في النقد بوسائل هذا المنهج، وكان هدف المرء هو الانفتاح على ما لم نستطعه حتى الآن في تراثنا كما في المعاصر. وهذا المنهج كان يستدعي منا أن نقصر ما يبدو شاعرياً على أنه شتات متفرق. نلمه ليصبح عملاً واحداً متصلاً. وقد جعلنا نأخذ بالعنصر الشعري فنفتح له طريقاً نتتبع من خلاله لنرفع عنه قيود حدود النص. وبذلك تتحرك تجليات الشعرية لنوجدها من داخل أحد النصوص النثرية تتعانق مع مثيلتها في نص يُعد في عرف أنه شعر. وهنا يكسر مفهوم عزلة القصيدة أو ما يسمى وهماً بوحدتها. وليس في الشعر من وحدة لأن ذلك قيد معنوي ينافي طبيعة الإبداع وهي طبيعة حيوية تفاعلية وبسبب معنوية موضوعية. والشاعر إذا قال شعره لا يقتصر على حركة

وحدة مستقيمة في نصه الشعري، وهو لا يقوم بدور الناظم الذي يكتفي برصّ كلمات متجاورة موزونة ذات إيقاع ثابت بعضها مع بعض، فهذا ليس وظيفة الإبداع ولا هي أسلوب تحركه. إن الشاعر الإنسان يعيش بتجربته وانفعاله، وهو المعماري يضع مخططاً عاماً من المساحة يدفعه إلى توزيعه المتدرج المتقن فيما بين عناصره الإبداعية التي تتداعى فيما بينها، مما يُغني المداخلات ويعمقها فتأتي القصيدة محسوبة بمعطياتها. لا حصر لها، مما يغني الموضوعية ويتجاوز ... وإن القارئ الواعي بوصفه الأديب الجديد للشعر خطوطاً متشابكة فيما بينها، إذ هو مضطر إليها بقدرة ملاحظة ليس فيها بدايات تحول هذه متشابكات ثم تعقبها إقامة علاقات فيما بينها. وهي علاقات كثيفة ربما تقربت نصّه من عمل نصي مع علاقات أخرى في نصوص أخرى فتتسع نصّه. وهي تحتفظ بنسيج موحد للهوية، لأنها بدأت داخل رحم واحد، وتحمل في ثناياها خصائص مماثلة. لأنها ظهرت جميعها داخل البوتقة نفسها. وهي ربما تماثلت وتقاطعت وإن تعددت مواضعها، حتى تتماثل جمل من نصوص متفرقة تماثلاً يوحد فيما بينها، ويؤسس لها علاقاتها، أكثر من تماثلها مع جمل مجاورة في النص نفسه، لكنها تختلف عنها في قيمتها الفنية. وقد تجتمع تلك النصوص في جمل، فأخذ ما كان منها شعرية وتقيمه في علاقاته في النصوص الأخرى. ونجد منها ما هو غير شعري وتقيمه في ذاته، ولا تحتمل وروده في النص نفسه سوى الاعتبار، وذلك عندما لا تبلغ جملته مستوى الأداء الشعري، وتجاورها جملة شعرية لا ينسجم بها مع الأخرى، ولا يستلزم ... فيصبح لها دور في قراءته. وليس التجاور هنا إلا مجرد زمن وقتي يحدث من تداخل التصارعات وقت الإنشاء، وقد يوجد مجاوراً لغوياً ينتج عنه البناء النصي بذلك النص النهائي. ولكنه ... غير محدود وممتد ... تماثل بتجربة ثقافية فيه ويؤسس علاقة دائمة يتحدث عنها ما يمكن تسميته بنية الكتابة نحو الأديب ككل أي النموذج العراقي الشامل. ويمكننا التفريق بين (التجاور) بين الجمل مما هو نتاج المصادفة (المشابهة)، وبين (التماثل) فيما بينها مما هو نتيجة التناغم الحضاري والنفسي المتكاثف في معاناة مصاحبة لعملية الإنشاء الشعري.

والشعر العربي يسمح بها، بل يدعوها، وتتسع رحابه لمثل هذه المعالجة منذ زمن الجاهلية والقصيدة المتعددة الأغراض كي رحمة من المعلقات. وهو شعر يتحدّى كل محاولات الاعتراض المتعسفة حتى اليوم. وقد يعترض عليه قبول هذا المبدأ

النقدي في تفكيك النص إلى أجزاء) وهو مبدأ أكاد أقول إنه نبع من صلب التجربة الشعرية العربية عبر مراحلها، وكانت أنجع الوسائل في معالجة أشعارها، ولا حاجة [illegible] النظر إلى [illegible] أو [illegible] لهذا المفهوم لاستيعابنا فهمها أكثر مما تعوّدنا في السابق.

وإن افتراض الوحدة الموضوعية في الشعر لأمر [illegible] حقاً، وهي أن تكون القصيدة من [illegible] [illegible] [illegible] وتكون جميعها تدور في موضوع واحد لا تتجاوزه [illegible] لا [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. ولكن وحدة عضوية هي الأقرب إلى الذوق وإلى [illegible] الشعري الصحيح، وذلك كما فهمناها من كولردج[20] حيث تكون القصيدة أشبه شيء بالشجرة في نموها وتصاعدها، فالشجرة لا بدّ مكونة من جذور وجذع وغصون [illegible] [illegible] وثمار تتشكل [illegible] [illegible] حسب درجات نضجها، وكلها في كيان واحد متكامل [illegible] [illegible] [illegible] المرء أن ينظر إلى الشجرة على أنها عناصر يختلف بعضها عن بعض في خصائص [illegible] [illegible] فيها خصائص [illegible] [illegible]. وهذا أمر طبيعي [illegible] [illegible] ثمار هذه الشجرة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] التحليل الشعرية من القصائد [illegible] ثم تقوم [illegible] بعضها مع بعض، وكأنها ثمار الأشجار [illegible] [illegible] [illegible] كيان [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] النموذج.

[illegible] القصيدة شجرة [illegible] وهي لا تكتسب موضوعها [illegible] أي أنها لا [illegible] [illegible] فكرة كانت محبوسة في ذهن الشاعر [illegible] [illegible] [illegible] القصيدة [illegible] [illegible] [illegible] وهي [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] هي تكون [illegible] [illegible] غير عادي من الوجود أو بسبب الوجود.

وإن القصيدة [illegible] [illegible] [illegible] والبذرة هي الكلمة والجملة هي [illegible] والتراب هو [illegible] والثمرة هي الأثر أي الدلالة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الأشجار [illegible] [illegible] وهو [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] النص [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] قارئاً يجد [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] جديد.

Abrams 17[illegible] (29)

وهدفي هو إنشاء حديقة عامرة بالثمر اليانعة أقطفها من أشجار شحاته لأكوّن منها مائدة تنفتح لها نفس كل عاشق للأدب وجماله.

ونحن هنا لا نقترح نموذجاً هيكلياً محدداً نفرض حدوده مقاييس للأدب، وإنما نقترح تحليلاً نقدياً (علمياً) يشرح أسباب ما هو جميل في ذوقنا، شرحاً علمياً يبرهن على صحة الحكم الجمالي ويؤكده، ويحميه من الانزلاق في أخطاء الذوقي [illegible] على القياس النقدي للأحكام الجمالية المبدئية.

وهذا من باب (أحد مبادئ (الموقف الانعكاسي) كما ورد عند بيتيت[30]) وذلك بأن ندع ذوق القارئ المدرب على فن قراءة النصوص الأدبية يستخرج ما يستجيب له على أنه جميل، وبعد أن يمر ذلك يأتي دور النقد التحليلي ليتفحص تلك المستجيبات تلك الأحكام، وبعد ذلك يأتي دور التشبث بها في سياق جماليات النص، وتعطي قواعد النقد حقها في تفحص هذه الأحكام. فالنقد يبني على مهارة علمية وتجربة ثقافية، وعلى مهارة ذوقية رفيعة تتمثل الأولى في الذوق السليم، وتتمثل الثانية في القواعد المنهجية، وهذان السندان هما دعامة القراءة الواعية للأدب.

والعمل الأدبي له قيمة تفوق كل المفهومات النقدية، وليس لها أن تصادر ولادته، ولا أن تكبله. فالعمل يأتي بابتكاراته وإبداعاته المشتقة من أصالة ذاتية تولدت أصلاً من تجربة فردية، تحولت بعد تحررها إلى مقالة كتابية (نصية). والنقد يأتي تالياً لها ليمده بقراءة واعية للنص مستفيداً من كل معطيات المعرفة، ليرسم سحر النص أو شعوره، ويفسره. وتفسير النص هو البحث عن أثره، وهو أثر قد يخفى حتى على منشئه. وأثر النص هو سحر البيان كما ورد في الأثر الكريم (إن من البيان لسحراً) ومهمة النقد هي اصطياد هذا السحر.

وهذا القول ما ليس ينكر دور النقد كعنصر فاعل في صناعة الأدب، ولا هو مما يقلل منه. ونحن لا ننكر أن النقد يمثل باعثاً حيوياً في عملية الأدب، وليس كحد تابع للأثر المكتوب كي ينتج عملاً يرضي متطلبات النقد ويستجيب لها. ولولا النقد لمرت معظم الأعمال الأدبية دون ملاحظة. والكشف عن (سحر النص) هو وظيفة النقد الأولى، ومن ثم النقد يمارس هذه الوظيفة منذ زمن الرواية والتجميع والتدوين، وهي مطالب النقد قديماً، وزمن الخصومة والوساطة والدفاع عن التجديد كالصولي، إلى

(30) Pettit: The Concept of Structuralism 4.

ما نحن فيه منذ فجر (الديوان) حتى يومنا هذا. وكذلك منذ من انطلاقة التنظير الأدبي من أرسطو حتى الفارابي وابن سينا والجرجاني والقرطاجني حتى إلى مدارس الألسنية المعاصرة من سوسير إلى بارت.

فقصارى ما نعرف هو أن النقد لا يصنع الأدب ولكنه يكشفه، ولا يصنع الكتابة ولكنه يعزّز القراءة ويثقفها، ولولا القراءة ما كانت الكتابة. ويبقى السؤال: هل الحداثة هي التي توحد بين الأدب قراءة وكتابة وتفسيرًا؟

• • •

وفي الفصل الثاني سنحاول تحديد مفهوم نموذج قابلية القراءة (الإبداعية) من حيث مشروعيتها، ومن حيث حدودها كإبداع ثانٍ يدخل بين النص المقروء من خلال تفسير النص حسب تنوع الدلالات. وبعد هذا المدخل سنحاول تقديم النموذج محددين عناصر النموذج السائد من خلال قراءات لنصوص أدب حمزة شحاتة. وفي قراءات أرجو أن أكون قد استطعت تقديم نص في مستواه التعبيري الأدبي، وبدلاً من الوقوف عند حد التنظير المجرد من أدق المستويين. وهذا هو منهجي في هذا الكتاب بأن أجمع بين التنظير والتفسير. وبعد ذلك سأواصل قراءة تطبيقات النموذج في أدب شحاتة. وفي ما يلي ذلك من فصول (4 – 6) تقوم دراسات تطبيقية على عناصر النص البنيوية. وحسبي أني لم أحاول إلا أن أحسن النظر في أن يتوقف بين أداء نص أحدهم وعطيه أمتي ونز من طرف بعيد.

والله الهادي إلى سواء السبيل.

• • •

الفصل الثاني

(فلسفة النموذج)

«إنها ساعة حرجة أن تدور بعينيك مختلف في جميع الوجوه والعيون فلا تجد من يفهمك»

حمزة شحاتة

● ● ●

«ليست مهمة الناقد أن يرى الحقيقة بل أن يكتشفها»

كافكا

● ● ●

1 ـ 1 إشكالية نقدية وأخلاقية:

عرفنا في الفصل الأول نموذجين دالّين مستلّين من نثر أدب شحاته بناءً على مفهوم (الخطيئة ـ التكفير) وسأحدد النموذج وعناصره البنية في بحث لأدب شحاته في هذا الفصل. ولكن يجب الآن وقفة أخيرة قبل الولوج إلى عالم النموذج ودلالاته كي نطرح سؤالاً عن مشروعية نقدية وأخلاقية. وهذا السؤال هو: ما مدى حرصنا في تفسير نص أدبي ما، وفي تحميله دلالات فنية وجمالية؟ وهذا سؤال يتفرع عنه سؤال آخر عن الحدود التي ينتهي عندها بعد الكاتب، ويبدأ منه بُعد القارئ (الناقد) وهل يجوز لنا نقدياً وأخلاقياً أن نستقرئ من نص ما غير ظاهر معناه؟

إن هذه الأسئلة متشابكة تتمخض عن (إشكالية) نقدية يتصادم معها كل دارسي الأدب وناقديه. وكثير من يتجنبها الدارسون هروباً من الانصياع لها، أو تنكّراً لمشروعيتها. ولكن هذا تصرف سلبي لا يحل المشكلة ولا ينفيها من أذهان النقد.

ولذلك فإنني سأقف عند هذه (الإشكالية) وقفة متأنية محاولاً الإجابة عنها بما تقتضيه من منهجية كي أكون أن وقفتي على شيء [illegible] من [illegible] يبدو في ظاهره انتهاكاً لحرمة الأدب الشعبي وقد يظن الناس في ذلك فتحاً لباب العبث في الأدب عامة وهو ظن مشروع الورود ولكننا لا نقف عنده عائقاً [illegible] تجربة نقدية لها من الأسباب ما يؤهلها للنجاح والمشروعية.

أما وقد عرضنا لعنصر (الإشكالية) فإننا [illegible] أن [illegible] إلى ما يكون [illegible] عليها [illegible] ومن ثم [illegible].

وطريق تعاملنا معها آت من وجهين هما:

1 ـ 2 أولاً: الوجه النصي: ويتمثل ذلك في أن [illegible] حقيقة النص الأدبي وأن أهميته ليست فيما يقوله ولكن فيما يوحي به وفيما يستحدثه من قيمة جمالية ترتفع بالنص من مستواها [illegible] فيه قيمة جديدة وما يقوله النص ظاهرياً لا ميزة فيه لأنه من الممكن أن يقال بمختلف الوسائل كالمعنى المطروح على الطريق كما يقول الجاحظ[1] وهذا المعنى يشبه قوة [illegible] على وجه الصفحة، لكن ما يوحي به النص هو ما يعطي [illegible] نص في كل مرة يلاقي فيها [illegible] مع [illegible] وهذا ما يجعلنا [illegible] نص شعر دون بعضه الآخر ونتذكر بعضه دون الآخر، لأنه [illegible] لا [illegible] ولكن [illegible] الذاكرة [illegible] (الإيحاء) وعلى ذلك معظم أشعار [illegible] يتداولها الناس لأنها [illegible] مع [illegible] في وجدانهم، ولولا هذا [illegible] وهذا نابع من قوتها الإيحائية وليس من ظاهر معناها.

وقوة الإيحاء هذه تأخذ في التفاعل مع [illegible] الأدبي مع [illegible] إذ يصبح النص بين يدينا [illegible] من [illegible] أعماقه إلى [illegible] عالماً [illegible] فيه بانطلاق حيالنا في فضاء يحرّر الشعر فيه إلى [illegible] وكم من مرة [illegible] شعر [illegible] في [illegible] لكل [illegible] وهذا هو ما أشار إليه الأثر النبوي عن [illegible] (ص)[2] [illegible] من البيان [illegible].

---

(1) الحيوان 3: [illegible]

(2) [illegible] الجرجاني في دلائل الإعجاز [illegible] وابن فارس في الصاحبي 446 [illegible] في [illegible] الأدب [illegible] 8

السحر. والسحر الشعري هنا ليس في معناه أو في ما قاله ولكنه فيما لم يقله، في تلك المساحة البيضاء التي يتجه القارئ إليها يفرغ فيها كل ما في نفسه من أحاسيس وانفعال وطرب، إنه فيما تركه الشاعر للقارئ كي يشركه في صنع القصيدة، أي أنه ليس في المعنى أو في ظاهر ما يقول، وهذا يحقق الهدف الذي يجعل الأدبي أبعد من ظاهر معناه.

والأدب يقوم على جلال الغيب والسر على جلالات الحضور، ومن يقف في الأصيل متأملاً في الشمس وهي تغرب لن يطول الاستماع إلى من لعله يعطيه وصفاً لهذا المنظر. ولكن هذا الإنسان في موقف آخر منفصل عن هذا المشهد سيطرب كثيراً لسماع قصيدة تصف الغروب لأن نفسه تنزع إلى الجانب الغائب هناك، وتأخذ في رسمه حسب إمكاناتها التخييلية. والجانب الخفي في النص هو ما يجب علينا أن نبحث عنه في التجربة الأدبية. والسيميائيون والنقاد يُجمعون على تأكيد أن الأعمال الأدبية في جوهرها غريبة لا تفصح بل تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإشارة، وإنما تعطي نفسها لتعدد المعاني، فالرمز طبيعة مراوغة في ذاته. والذي يتغير هو وعي المتلقي به وما يحقق عليه من أهمية. ثم إن الأثر نفسه فهو معاند لا بمعنى أنه يفرض رؤية وحيدة على أجيال عديدة، وإنما لأنه يوحي بمعانٍ متعددة لإنسان واحد في أوقات متعددة، فالأثر لا يعد يفرح على الإنسان الذي يشرح له) وهو ما عبر عنه رولان بارت[3] واختلفت به المدارس النقدية الحديثة. وفي ذلك يقول تودوروف[5]: (الأدب منظومة مزدوجة المدلول) وحضرة سماته بأخذ بهذا المفهوم ويقال ما في رسالة له إلى عبد السلام المسدي (مخطوطة من عبد الله حيدر) يقول فيها عن الشعر: (إنه يقدر بسحريته على تحويل غير المنظور إلى منظور حي، وعلى تحويل الكلمات إلى أضواء باهرة تتجدد ألوانها المثيرة كلما تجدد إليها النظر)

هذه الحقيقة تعطي حرية تحرير الأدبي وتعدد معانيه، وتعدد استجاباته حسب الظروف والحالات، وهي الأحجية التي يمر بها كل قارئ للأدب، وسوقها تحرم الأدب من أهم خصائصه، وهي أمر مطلوب من الكاتب ومستهدف في عمله وما من أديب لا ويطمح إلى هذا المستوى ويسعى إليه، وفي ذلك يقول العقاد[4]: (ليس التمويه بمطبوع

(3) يرد هذه الترجمة عن بارت في: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي 799
(4) كابانس، النقد الأدبي 91
(5) ضروب من النقد 262

يحتاجه إلى الشرح ولا إلى النقد، ولكنه يحتاج إلى الأمة والفهم، أو هو على الأصح يحتاجه إلى المجموعة والمجتمعة من النصوص التي صنعته فهم وتلق أو فهم خلاف.

وما من شك في أن يكون مثل كل متكلم في لغة النص عن طريق الاستجابة لموجباته. وما من نص أدبي إلا ويحدث عادة كتابة بواسطة قراءة الذين يسبغون عليه روحاً جديدة بتفسير جديد، وقد يحدث من غير وعي من القراء لأنه مفروض عليهم من ثقافتهم ومن عصرهم. أو كما يقول تودوروف: إنه مفروض من نص أدبي آخر؛ لأن كل استجابات للأدب إنما هو موجهة بين نصين أو حوار بين نص وآخر(6). وهذه هي الأرضية المشتركة بين الكاتب والقارئ كي يلتقيا ويتفاهما من خلال النص. والفهم العربي يفترض ذلك ويوجبه كي يكون ممكناً؛ لأنه عملية ومعنى، مبنية على أركانها الثلاثة (الكاتب + النص + القارئ)، وهذه الأركان الثلاثة تتجاوز حدود الإدراك المحدود. ولو وقع واحد منها دون الآخرين لاهتزت التجربة الجمالية ولم تحقق غرضها جيداً.

وهذا النص لا يتم مصادفة، وإنما ينبع من طبيعة التجربة الجمالية لأن الكتابة غير مستحدثة. فالكتابة تولد نفسها من مبدعها منذ لحظة ولادتها، وتأخذ بالابتعاد عن مبدعها يوماً بعد يوم، وتنمو في تجربتها الخاصة وجودها المستقل الذي لا تستمر حياته إلا بالقارئ الذي يتذوقها ويمنحها الحيوية بالتفاعل معها وقت القراءة، وهذه حال يدركها الكاتب، ويعلم أن كتابته ستكون لمتلق الموجود على هذه الحقيقة، ولذلك فإن الكاتب الجيد لا يضع في نصه إلا الأمور القابلة للاعتماد على نفسها داخل النص غير محتاجة إلى شيء من خارج النص يدعم وجودها. ولكن إلى النص يحتوي قيمة تتحمل سمة على الأعراف الأدبية المصطلح عليها بين الكاتب والقارئ. وكل ما يسمح به هذه الأعراف من سنن تتعامل مع عناصر النص يكون أداة من أدوات النص داخلاً فيه وغير طارئ عليه. وكل ما يسبغه القارئ على النص من مستوحيات وأحاسيس إن هو إلا جزء أساسي من التفاعل الأصلي لأنه نابع من فهمه. ويمكن تأكيد ذلك أن نقول: إنه لولا هذا النص المعين لما خطرت على بالك تلك الخلال موجودة إذ صادرة عنه وخارجة من رحمه فهي حق شرعي له ما دامت قد خرجت منه ولم تفرض عليه من خارجه. والنص الذي لا يجد لنفسه طريقاً نحو الفهم إنما هو

(6) انظر Todorov: Introduction to Poetics XXX

النص اليتيم الذي يولد ميتاً ويظل ميتاً لا يحفل من يقرؤه كما يقول كولر(١) ـ وينتهي بذلك دور النحو، إلى عالم الأدب [illegible] على الأقل.

والنص الأدبي يحتوي في نفس الوقت بمقدار ما يكون مفتوحاً بحيث يعطي كل الذي يقرأ النص يجد فيه ما يساوي قدرته الثقافية والنفسية، ومن هنا تأتي النصوص الجيدة التي تبقى عبر العصور "الخالدة" لأنها [illegible] نص مفتوح لكل واحد منهم، أن يسمح لنفسه بما يكفي لفهمه، أو بحسب [illegible] مستواه الثقافي فالرجل العادي يجد فيه شيئاً من نفسه، كما أن المفكر والفيلسوف وعالم الأدب والثقافة يجد كل منهم في النص مدلولاً [illegible]، يستمع فيه شيئاً مما اكتسبه من معرفة محدودة في نفسه. ويأتي النص ليضفي عطاءه من محتواه لأن النص يسمح بذلك. فالنص المفتوح هو النص المعقد، بينما النص [illegible] علاقة يصبح [illegible] ليس فيه غير معنى) [illegible] في [illegible] من [illegible] لا تسمح لها [illegible] أو التكلم، فما يحتمله عن الوجه [illegible] الإمتاع، وعلى ذلك كل ما [illegible] [illegible] ما ليس له من الشعر سوى [illegible] وهيكله.

لهذا نرى في هذه المدرسة لا [illegible] شعراً [illegible]، وربما تدرس شعر [illegible] (أدب [illegible]) [illegible] من هذه [illegible] من هذه الأمور [illegible] [illegible] [illegible] وهو شيء محدود [illegible] [illegible] ضرب من التكرار [illegible] [illegible] أصلاً في [illegible] أو [illegible]، والأحسن [illegible] ويريح الآخرين من هذا التكرار [illegible] الشعر نثراً والأحسن [illegible] [illegible] أن [illegible] شاعر ويكون [illegible] الوجه الآخر [illegible] الأدب. ويأتي ذلك من علاقة النص الأدبي [illegible] ودلالته [illegible] لا [illegible] ويكون [illegible] من كل [illegible] هو مجموع ما [illegible] والعلاقة بين الأجزاء [illegible] كوحدات، [illegible] وبين علاقاتها، ذات قيمة [illegible] [illegible] يحصل بها [illegible] من خلال [illegible] الصلات فيما بينها على أساس [illegible] هو ـ الوحدة وهي النوع الأدبي شعراً أو نثراً (2) علاقة الوحدة [illegible] الوحدات [illegible] أو [illegible] (3) علاقاتها جميعاً [illegible] والنتيجة من ذلك هي الأدب

(٢) را Culler Structuralist Poetics 132

الكاتب أي النموذج وهو ما نسعى إلى الوصول إليه، ويمثل القراءة المعدية للأدب والوصول إلى هذه النتيجة يتطلب منا وقفة فاحصة عند ما يمكن أن نسميه (تجربة القراءة) ونعني بذلك القراءة النصية، وهي تجربة يمر بها كل دارس للأدب، ومن يمارس من هذه حالة في أننا نجد في كل نص أدبي معطيين مثلا متى أحدهما يمثل المعنى الذي تسوقه كلمات النص وجمله حسب مفهوم (المعجم)[8] النحوي والذي يقوم على اتحاد التركيب النحوي والتركيب الدلالي للكلمات، وهذا يمثل (الدلالة الصريحة) للنص. والمعطى الثاني في النص الأدبي هو ما يوجد في نص الدلالة المعجمية، ولا لتلك البنية، هو ما يوحي به النص بطريقة ما، وهذا هو ما يجعل النص الأدبي قيمة فنية تعلو به من كونه مجرد قول لغوي إلى شيء ذي قيمة جمالية عند متلقيه يتمتع بها ما تعطيه التجربة من موحيات متتابعة. وهذا هي الدلالة الضمنية للنص.

وهاتان الدلالتان مثلا ممتاز، ونجدهما في كل نص أدبي وإن كان بتفاوت بينهما كبير. فالدلالة الصريحة تحكم به ونفهمه ويقدر أن يكتشف فيها ... من أمر ويكفي فيها مجرد المعرفة الأولية باللغة. بينما الدلالة الضمنية تحتاج إلى معرفة (ذوقية) في اللغة وأدبها، كي يتمكن المرء من إدراكها. ولذلك يندر أن يصل إليها الأجنبي الذي تكون معرفته باللغة غير ذات أصالة. ولهذا يذكر نيكلسون عن تذوق شعر المتنبي مع أنه مستشرق من كبار المستشرقين، وقد أظهر حيرة عن فهم سبب حب العرب للمتنبي، وقال إنه يجد شعر أبي تمام أقرب إليه من شعر المتنبي ولكنه مع هذا يعطي الحق للعرب في ذوقهم ويقول إنه ما دام الإنجليز أحق بالحكم على شكسبير والإيطاليون على دانتي، فإن العرب أحق بالحكم على شاعرهم.[9] وليس ما حدث لنيكلسون من سبب سوى عمق الدلالة الضمنية لشعر المتنبي، مما يحتاج إلى حاسة ذوقية عالية لدى قارئه كي يدرك أبعاده.

والدلالة الضمنية هذه حالة فنية توجد في النص كمكيفة عرضها الكاتب، وسطر القارئ معها لكي يكتشفها في النص ... لا تعطي النص معنى أو دلالة غريبة.

(8) للاستزادة عن مفهوم النص ... الجرجاني: دلائل الإعجاز 99 ـ 220، وانظر أيضا: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها 32 ـ 42.

(9) Nicholson, Literary History of the Arabs (Cambridge 1969) 306.

عليه وبما يكشف ما فيه لفظ، وهذا هو مفهوم (تفسير الأدب) كما حدده دي مان[10] مفرّقاً منه وبين (الشرح) وذلك أن التفسير للأدب هو وصف لفهمه للنص، بينما الشرح هو إعادة كتابة النص بكلمات تسدّ نقصانها أنها أوضح من الأصلية، والتفسير بهذا المفهوم هو ما عناه بارت[11] بعلم دلالات المضمون، مما يختلف عن (علم المضمون) لأنه ليس شرحاً، ولكنه تفسير، وعلم النماذج يهتم بالدلالة الضمنية) للنص وليس الدلالة الصريحة.

وهذا موقف يكاد يلتقي عنده النقاد البنيويون على الرغم من اختلافهم في بعض المصطلحات. وهذا تودوروف[12] يعرّف بعض المصطلحات المختلفة لمفهوم نفسه، ما يفرّق بين الدلالة والرمز، فيصف الدلالة على أنها مأخوذة من المفردات المعجمية وتقوم على الدال يعني المدلول، بناء على العلاقات الاستبدالية بالكلمات، بينما الرمز يحدث في العلاقات وليس في الكلمات ويقوم على المدلول والذي يتفرع عن مدلول ثانوي، بناء على العلاقات التركيبية في النص. وهذا هو المفهوم نفسه الذي حدده بارت، فالرمز يمثّل الدلالة الضمنية، والدلالة كما عناها تودوروف تمثّل الدلالة الصريحة.

ولما كان (الشعر لغة مستحيلة فيه) كما يقول[13] يعتبر هذه الاستجابة تعتمد على الوعي التام بالتوجه الدلالي الشعرية، في حالة التنافر والمنطقي، أو في حالة الصورة المستخدمة، أو في حالة التنسيق المستحضر، أو في تفسير ذي دلالة معينة لا بدّ أن يأخذ بما هو أبعد من ظاهر ما يحمله التركيب اللفظي للنص.

وذلك لأن اللغة الشعرية في حقيقتها لغة رمزية والعلاقة فيها اعتباطية) كما يقول هوكز[14]، وهذا يتطلب فعالية القارئ ليقوم بالترابط بين عنصري الرمز الدال والمدلول، ويكتشف الدلالة في ذلك. والاعتباطية هنا تحكم العلاقة بين الكلمة وما تدل عليه كالتصور (لا الشيء). فليس ثمة في كلمة (صور) ما يحدد هذه الكلمة في

(10) ينظر de Man, Blindness and Insight 108

(11) ينظر Hawkes, Structuralism 157

(12) ينظر Todorov, Introduction to Poetics, 16

(13) ينظر Scholes, Structuralism, 39

(14) ينظر Hawkes, Op. Cit 129

مقترنة مع التصور وتحيل إليه، وليس يعنيها الحيوان المسمى بهذا الاسم. لأن الكلمة لا تحضر الحيوان ولكنها تحضر في الوعي سلسلة من التصورات التي شاركت في صنعها عوامل نفسية واجتماعية وثقافية لا حصر لها. والأعراف الأدبية والاجتماعية تشترك في إيجاد هذه العلاقة بين الكلمة وتصوراتها. فالاعتباطية هنا لا تعني فردية ولكن بموجب أعراف متوارثة. وهذا هو ما خرج به رولان بارت(5) عن مفهوم اعتباطية اللغة مطوراً به هذا المفهوم عن مجرد الاعتباطية المطلقة كما يفهم من عالم اللغة دي سوسير. واللغة بهذا تصبح نظاماً (سيميولوجياً) يتمثل في رموز، كل منها إشارة تثير في الذهن إشارة أخرى وهكذا. (إشارات يثير بعضها بعضاً في الذهن دون محاولة الوصول إلى مشار إليه (مدلول) محدد). وهذه وظيفة الأدب الحقيقية، ويستمر بها جمالياً ما دمنا نستطيع ملاحقة هذه الرموز، وتقف جماليتها إذا نحن قطعنا بين هذه الرموز. فإذا قرأنا قول امرئ القيس مثلاً:

وليل كموج البحر أرخى سدوله *** علي بأنواع الهموم ليبتلي

فلو شرحنا الليل بأنه الليل المعروف، فإننا نقتل الكلمة في البيت ونبقيها في موضعها لا حياة فيها. ولكن لو أخذنا شرحها وعاملناها على أنها إشارة نقصد منها أن تثير في الذهن كل ما يمكن إثارته في المرء على سبيل مثيراتها، فلك حينئذ أعطيناها حقها كلغة أدبية (وليس ككلمة معجمية). ولا دهشة عندئذ كم ستعطي هذه الكلمة من تصورات تقرأ متعددة مما لا يمكن حصره أبداً. وكذلك سائر إشارات هذا البيت. ونلاحظ قول امرئ القيس يستهل بيته بواو (رب) التي تصرح بأن الليل المقصود هو ليل مجهول. وكأن الشاعر يستصرخ وينحت شخصاً مجهولاً غائباً عن سمعه وبصره على الغيب، فأنت تتصور معه ليلاً يرسمه داخل صورته، وهو يهتف بذلك ويدعونا إليه بقوله (وليل) أي (ورب ليل) فهو من حيث أعطانا بداية، فإن الشاعر يمدنا بأدواته التي نرجو أن نكتشف بها صورة هذا الليل المتنكر. وهذه الأدوات هي بقية إشارات البيت. وإن لم نفعل هذا فقد ضيعنا على امرئ القيس بيته. وسنبقى ثم نحكم عليه أحد مفردات الشعر الأدبي (وكلمة ضائعة) على أنها (إشارات) ونسير على أنها كلمات. ومن يفعل ذلك فقد سقط في هاوية الأدب.

والسمة المحدثة عن ذلك هي (التجربة الجمالية) أي (الحركة اللامتناهية لكل

(5) انظر: Barthes: Elements of Semiology. 50

مستوى من مستويات المعنى عند محاولة إدراكه(15) مما يتجاوز المدرك الحالي ويسعى لتحقيق مدرك أعلى يتولد عنه. وتستمر عملية التحول في هذه التجربة الجمالية من الدلالات الصريحة إلى الضمنية. وما يبدو أنه (دلالة تحولت إلى دال) على مدلول أسمى. ويحصل ذلك لأن (... الدلالة الضمنية نظام دلالي على المستوى الثاني مبني على الدلالة الصريحة)(16).

ومعنى ذلك عند بارت هو أن كل (دلالة صريحة) تتكون من ثلاثة عناصر هي: 1. الدال 2. المدلول 3. الدلالة، وهي العلاقة بين الدال والمدلول. ثم يأتي بعد ذلك دور (الدلالة الضمنية) ولها ثلاثة عناصر أيضاً هي: 1. الدال. ولكن هذا الدال ذو طبيعة معقدة، لأنه مركّب من مجموع الثلاثي لعناصر الدلالة الصريحة التي تجتمع وتتحد لتكون منها زوج واحد فتصبح العنصر رقم واحد للدلالة الضمنية فالدلالة الصريحة مجتمعة بعناصرها الثلاثة تصبح (دالاً ضمنياً). ويأتي بعد ذلك المدلول وهو العنصر رقم اثنين، ويليه العنصر الثالث وهو ما نتحصل عليه (الدلالة الضمنية) نفسها. والمعادلة بين هاتين الدلالتين غير متكافئة فقد نجد عدداً من الدلالات الصريحة تشترك في تكوين دلالة ضمنية واحدة، مثل أن تعرف (إن معنى النص أو بعض تفصيلاته يدل على شيء معين أو يرمز إليه(17)) ومن طبيعة الدلالة الضمنية أن تكون عامة وذات شمولية. وتتجه نحو (الكثيف، المطلق). وهي عادة تكون من كشوفات القارئ كمرجعيات للنص. ولا يحول حرفية النص منها لأن ذلك تجريد له من قيمته الإبداعية أو تنكر لسماته الإبداعية التي تمنح كل النص في مدى التجربة الجمالية للأدب وإطلاق حالة فيها تبتعد عن الأعراف الأدبية.

ويتحتم علينا الإشارة لهذا البعد الدلالي أن نأخذ بفكرة ثانوية أخرى لها أهميتها نفسها، هي مفهوم (السياق) كما جاء عند ياكوبسون، والتي تقوم على أساس (المرجع)، وهو أن السياق في الأدب يمثل (وضع الحالات أو حالة الحالات التي جاء تقول بمعزل عنها)(18). والمرجع في السياق هو الوظيفة المرجعية وهي (قدرة الإشارة على التذكير بشيء غير ذاتها) كما يعرفها كابانس(19). والسياق الشعري ذو طبيعة

(16) ص Hawkes: Op. Cit. 4-
(17) ص Barthes: Op. Cit. 91
(18) ص Scholes: op. Cit 29
(19) كابانس: النقد الأدبي 111

ذو نغمة مدهشة لما هو (حقيقة في نظر الآخرين، يصبح ماثلاً في خرجتي... قد نجد في بعض القصائد بدلاً لأنه... (إن... مثله خدعة الرسم المنظوري في العصر الحديث والأمامية تسمح بإدراكه)[20]

ويأتي دور الكلمة في الشعر كحدث فعلي أي (لاستحداث مقتضيات التجربة فلا تتم إلا بعد أن تعترض الكلمة كحدث في مواجهة لسياق خارجي التجربة في مواجهة التجربة)[21].

والشعر (معتمداً على علاقات داخلية معقدة وتأكيده على اللغة وعلاقاتها بالمرادف والمتناقض من خلال تكرار الصوت والنبر والصور والتوازي) فإنه يحدث تكثيفاً للغة ويشكلها، ويضع خصائصها الشكلية في الأمامية وكنتيجة لذلك تظهر إلى المقدمة كل خصائص اللغة الأخرى التي كانت والتي هي من الصفات الخلفية للنص. ومن هنا جاء مفهوم الأمامية Foregrounding والخلفية (Backgrounding. فهي تحدث كي أن (الأمامية) تستدعي كل خصائص الشعر عليه مما يجعل الوظيفة شعرية ويتراجع عنها (الدلالة المرجعية) أو هذا ما يجب أن يكون. يجب على الدلالة المرجعية أن تتراجع إلى الخلفية لأنها ليست هدفاً للشعر. وهذا أحد مبادئ (النظرية الشكلية) وعملية باكتسون في منهجه وأخذ به البنيويون بعد ذلك.

ونحن هنا نستطيع أن نعود إلى ما نطرحه من سؤال لا نستطيع إغفاله وهو هل المقترح هنا هو القراءة الواجبة للنص؟

لقد قدم تودوروف ما يمكن أن يكون إجابة تامة على هذا السؤال، وذلك بطرحه أمامنا ثلاثة أنواع من القراءة هي:

1 ـ قراءة إسقاطية: وهي أن نمر من خلال النص متجهين نحو المؤلف أو المجتمع أو أي موضوع آخر يهتم به الناقد، وعلى ذلك يأتي النقد النفسي والاجتماعي للأدب.

2 ـ قراءة شرح، وفيها يظل القارئ داخل حدود النص على عكس القراءة السابقة (التي تقوم على عبور النص إلى ما سواه)

(20) Scholes, Op. Cit. 36 ص

(21) Hawkes, Op. Cit. 8. ص

(22) Scholes, Op. Cit. 143 ص

وقراءة الشرح هذه تقوم على ظاهر النص، وهذه لا تحاول إعادة كتابة النص بكلمات مماثلة في محاولة لما ورد في الأصل.

٤ ـ القراءة الشعرية (راجع الشعرية في الفصل الأول ص ٩٤) وهي قراءة تبحث عن المبادئ العامة التي تتجلى في أعمال معينة. ويجب أن تنبع هذه المبادئ من أعماق هذه الأعمال ويجب أن تكون مصادفة [illegible] (لأن مجرد المصادفة [illegible] بدائية [illegible] وتطبيقه على تجربة القراءة ليست بحال [illegible] نظرية [illegible] مستحيلة بها[22] وفي ذلك [illegible] ولكن [illegible] أساليب [illegible] ولكن من يطلب [illegible] الأنواع [illegible] القراءات لأن الآخرين [illegible] الأدبي في شيء. [illegible] الأولى لأن هدفها غير الأدب، [illegible] الثانية ليست [illegible] غريب.

وإذا [illegible] فإنه [illegible] فروق وحدود [illegible] العملية [illegible] هذا المبدأ [illegible] جرجاني [illegible] الدلالة [illegible] الدلالة [illegible] ودلالة [illegible] ويضيف إليهما ثالثة تجمع بينهما [illegible] الدلالة [illegible][23] [illegible] الجرجاني على [illegible] الدلالتين [illegible] إلى تقسيم [illegible] مفهوم [illegible] الجرجاني [illegible] مثل [illegible] إلا أن [illegible] الجرجاني [illegible] على أداء وظيفتها في [illegible] مفهوم الدلالة [illegible] مشروعة من [illegible] إلى [illegible] النص [illegible] في [illegible] الاستعارة في [illegible] في الكلمة، وهي تقوم على [illegible] هذا المبدأ [illegible] الاستعارة [illegible] الاستعارة العمل الكامل [illegible]

[22] Scholes, Op. Cit., p. 43.
[23] الجرجاني، المنهاج 172.

مبرراً كافياً لتفسير أدب حمزة شحاتة بناء على مفهوم نموذج (الخطيئة والتكفير) ومتطلبات مصطلحه هذا. المفهوم الذي من كونه نموذجاً نابعاً من أعماق النصوص، ولم يكن مفروضاً عليها، والتفسير الذي يأتي لاحقاً سيوضح الأمور التي تقوم عليها [illegible] أو (الدلالة الضمنية)، [illegible] عادية حسب أصول علم البلاغة، ولكنه في [illegible] النص [illegible] مفاهيم (علم الدلالة)، معتمدين على النقد الألسني كأصل [illegible] وفي ذلك [illegible] من البحث [illegible] أن يقتصر على [illegible] هو غريب عنه، لأن النص [illegible] فهو يقتضي كل [illegible] أجنبي عنه ويظل يداومه حتى يقبله [illegible] وهذه [illegible] في كل حالة [illegible] على النصوص [illegible] كل [illegible] النصوص [illegible] على النقد وهو ليس من أهله.

1 ـ 3 على الرغم من [illegible] ما يؤكد [illegible] من [illegible] في علم الدلالة الحديث ([illegible]) مما يدعم مفهوم [illegible] في النص الأدبي. وقد [illegible] سبعة أنواع(24) للمعنى أختصرها فيما يلي [illegible]:

1 ـ المعنى الصريح: وهو [illegible] ويتحقق في كل قول صحيح نحوياً ودلالياً.

2 ـ المعنى الضمني: وهو ما يحمله النص من قيمة [illegible]، ويمثل [illegible] يتجاوز مستوى المعنى الصريح المجرد، وذلك [illegible] ما يشير النص [illegible] كلمة (امرأة) [illegible] هو [illegible] وهذه صفات [illegible] مثل المعنى الصريح، ولكن الكلمة تحمل صفات [illegible] والاجتماعية مثل معاني الرقة والحنان والعطف [illegible] وقد تحمل صفات [illegible] مثل كثرة الكلام أو [illegible] وأصحاب [illegible]. وربما [illegible] الكلمة صفات [illegible] لدى بعض الأفراد أو الجماعات من عصر إلى عصر فكلمة (امرأة) [illegible] في الماضي إلى [illegible] وعدم التعليم) وقد [illegible] (الإهانة) عند بعض [illegible] أو عند الأفراد

(24) ر: G. Leech, Semantics, 10-27

فمثلاً قد نشك أن كلمة (مرأة) كانت تعني عند عمر بن أبي ربيعة معنى مختلفاً كل الاختلاف عما تعنيه هذه الكلمة عند محمود العقاد. وهذا يفرض كما يقول ليتش في تقرير ثلاثة فروق بين المعنى الصريح والمعنى الضمني هي:

أ- المعنى الضمني عارض على اللغة وليس جوهرياً فيها.

ب- المعنى الضمني غير ثابت فهو يتغير من عصر إلى عصر، ومن مجتمع إلى مجتمع بل من فرد إلى فرد كما ذكرنا عن عمر بن أبي ربيعة والعقاد، وما تثيره كلمة امرأة في ذهن كل منهما.

جـ- المعنى الضمني غير محدد، ومفتوح (غير محدود)، بينما المعنى الصريح معنى مغلق. وهذه الفروق هي ما يبرر مقالة ... في الاهتمام بالمعنى الضمني لأنه مناسب للإبداع الكتابي والفكري وهذه منطقة الجماليات الأدبية.

د- المعنى الأسلوبي: وهو (أي ليتش) ما تنقله قطعة من اللغة من ظروف اجتماعية تحيط باستعمالها مثل أن نفهم شيئاً عن الكاتب من خلال وجود مفردات معينة تدل على موطنه أو على طبقته الاجتماعية أو غير ذلك مثل أداة التعريف اليمنية (أم بدلاً من (أل)) والجيم المصرية و... وكذلك الأخطاء من عدمه مثل (عضب) و (غضب) مما يدل على الأصل ... مثلاً.

ويشير ليتش إلى بحث أجراه عن أساليب اللغة الإنجليزية قسمها في ثلاثة أنواع أسلوبية هي:

أ) خصائص أسلوبية ثابتة نسبياً:

شخصية (لغة زيد أو عمرو ... إلخ)

لهجة (لغة منطقة جغرافية معينة أو طبقة اجتماعية محددة)

عصر (لغة القرن الثامن عشر مثلاً)

ب) الخطاب (نوعية الخطاب):

الأداء (خطبة، كتابة ... إلخ)

مشاركة (حوار، مناجاة ... إلخ)

جـ) خصائص أسلوبية مؤقتة نسبياً:

تخصص (لغة الصحافة، أو العلم، أو اللغة)

الثقافة (اللغة المهذبة أو العامية أو السوقية ...بيح)

النموذجية (لغة المحاضرات، لغة الشكوى، لغة محاضر الجلسات)

الذاتية (أسلوب الحديث، أسلوب الوعظي، أسلوب المحادثة)

وهذه التقسيمات تعطي مجرد تمثيل نسبيه لما يلاحظ أن نجد كلمتين يتفقان في معناهما الصريح والأسلوبي، فقد يكون المعنى الصريح لكلمتين متفرداً وواحداً في ظاهره ولكن معناهما الأسلوبي لن يكون كذلك. وهناك من العلماء من يرى أن الترادف الحقيقي لا وجود له في اللغة، وهذا الرأي من ينشر يجد مصداقيته في كل نظرة فاحصة للغة، فمن يستعمل كلمة (مرح) للنصوص الأدبية ويعني استخدامها بصفة الأدب أو النقد الأدبي. ومن أخذنا كلمة (امرأة) واستعمالاتها المتنوعة نعرف أنها حسب هذه المعاجم توجد فروقاً أسلوبية كبيرة فيها. ومن مقابلات مترادفات في حالة من حالاتها:

حرمة فلان = سوقية

زوجة فلان = اجتماعية

أهل بيته = أدبية

زوج فلان = فصيحة (شبه مهملة)

حرم فلان = رسمية

امرأة فلان = عامية

وهذه ست كلمات مترادفة تحمل ظاهرياً معنى واحداً هو المعنى الصريح، ولكنها أسلوبياً تحمل معاني مختلفة مما ينفي الترادف بينها.

4 ـ المعنى الانفعالي: وهو ما تحمله في طياتها من علامات تدل على عواطف القائل وأحاسيسه، خاصة تجاه المخاطب، ويظهر ذلك جلياً في حالة الخطاب الشفوي من خلال نغمة الكلمات وتركيب النبر وسرعة النطق وسوى ذلك من الدلائل، كما أنه يظهر في الرسائل حيث يعبر الكاتب عن عاطفته، فالكاتب يعبر عن انفعالاته عن طريق استخدامه لأسلوب أو آخر.

5 ـ المعنى الانعكاسي: ويكون ذلك في الكلمات ذات المعاني المتعددة المتنوعة، أو عندما نستخدم الكلمة في معنى يختلف عن المعنى المرتبط بها، فتسعى الكلمة حينئذ إلى تعبير المعنى الغريب وتحتل آخر مكانة وذلك مثل لاية قرينة

﴿فبشرهم بعذاب أليم﴾ في قوله تعالى ﴿إن الذين يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير حق ويقتلون الذين يأمرون بالقسط من الناس فبشرهم بعذاب أليم﴾ (آل عمران 21) حيث المعنى القريب لبشرهم يحمل معنى الخبر السعيد، لكن المعنى هنا يحمل الإنذار والتخويف فالكلمة في سياقها تتخلص من المعنى الأول وتبتعد عن حقيقته [illegible] معنى جديداً [illegible] في المتلقي أثراً [illegible] في [illegible] مع [illegible] الكافرين عذاباً [illegible] من الممكن أن يمثل أملاً وخلاصاً [illegible] ولكنه [illegible] صارت بشراه المأمولة عذاباً أليماً.

6 ـ المعنى الانفعالي: ويقصد به [illegible] في [illegible] موضوعات [illegible] مثل [illegible] حيث نجد [illegible] نحو (أنثى [illegible]) ويكون [illegible] نحو الذكر (يوسف [illegible]) ومثل كلمتي خسوف وكسوف حيث [illegible] والأخرى بالشمس [illegible] استخدام اللغوي [illegible] القاموس المحيط [illegible] كلمتي خسوف وكسوف [illegible] بالشمس والقمر).

وهذه المعاني الخمسة الأخيرة (من 2 ـ 6) [illegible] في [illegible] المعنى الإيحائي لأنها [illegible] في [illegible] الثلاثة [illegible] ما يميّزها جميعاً عن المعنى الصريح.

7 ـ المعنى الموضوعي: ويقصد به [illegible] الكلمات [illegible] والتركيز على عنصر معيّن في النص [illegible] المعنى [illegible] عن طريقة ترتيب الكلمات [illegible] الكلمات الأساسية [illegible] بين جملة وأخرى مثل قولنا:

1 ـ بدر كانت أولى غزوات الرسول ﷺ

2 ـ أولى غزوات الرسول ﷺ كانت بدراً

ففي هاتين الجملتين نجد الكلمات نفسها ولكن بترتيب مختلف مما يصنع معنى مختلفاً فالأولى قد تكون [illegible] يكون موضوعه (بدر) كأن [illegible] غزوة بدر أو ما شابه ذلك [illegible] يركز على بدر. أما الثانية فموضوعها الغزوة الأولى

وكأنه جواب على سؤال: ما هي المعرفة الأولى بالمسؤول؟ ويدخل في ذلك طريقة استخدام القصر والتقديم والتأخير والاستثناء مما يؤثر على قيمة المعنى في الجملة.

وهذه الأنواع السبعة للمعنى تؤكد على أهمية الدلالة الضمنية لأن هذه الدلالة تتحكم في ستة من سبعة أنواع بدءاً من الثاني حتى السابع بينما الدلالة الصريحة يمثلها نوع واحد فقط هو الأول، وفي ذلك ما يشكل نقلة التجربة الجمالية للغة عن معناها المعجمي مما يعطي النص الأدبي خاصية التميز والانفراد ويجعلنا بين يدي المعنى. وهذا هو الوجه العلمي في باب تشكيل المعنى.

أ ـ 4 ـ ثالثاً: الوجه النفسي والشعوري: وتتمثل في ثلاثة أبعاد تسهم في تعريفه وهذه الأبعاد هي:

1 ـ اللاشعور الجمعي. 2 ـ خصوصية اللغة. 3 ـ جدة المعنى.

أ ـ 4 ـ 1 ـ واللاشعور الجمعي كما يحدده يونج: لا يصدر عن تجربة ذاتية وبالتالي فهو ليس اكتساباً شخصياً. وهذا ما يميزه عن اللاشعور الشخصي؛ لأن هذا الأخير تكون أصلاً من خلال كيانات في الوعي محسوسة لكنها انسحبت من الوعي بسبب النسيان أو الكبت، أما اللاشعور الجمعي فيتكون من خلالات لم تظهر في الشعور أبداً فقط، ويعود وجوده إلى عامل الوراثة. واللاشعور الشخصي يتكون من (عقد) بينما اللاشعور الجمعي يتكون من (النماذج البدائية). والتصور يحدث بالوراثة غير المباشرة وليس بالمعهود العادي. والإنسان دائماً هذه النماذج عن سلالته منذ يرث عنهم صفاته الجسدية، مما هو موروث ومعروف، وصفاته الخلقية التي يؤكدها قول الرسول ﷺ: تخيروا لنطفكم[26]. ويلاحظ هنا الجسدية والخلقية، تدعم صدق ما ذهب إليه يونج. والذي يهمنا من هذه الفكرة هو صلتها بالإبداع الفني وما تحيل به خلالها إلى التفسير الأدبي. ويوضح يونج أن اللاشعور الجمعي مصدر للإبداع الفني[27]. ومن الضروري تقرير إطلاق الفن نفسه من غير روية أو حيطة. ونأخذ هنا بهذه الفكرة على أنها منهل من مناهل الإبداع بين جانب مناهله الأخرى. وهذه الفكرة تنصب على ترشيد أبعاد التجربة الإبداعية وسبر أغوارها.

(25) انظر: Jung: The Portable Jung. 60.
(26) ابن ماجة: النكاح 46.
(27) انظر: Jung. Op. Cit. 66.

على أن يونغ نفسه يرى أن الأعمال الفنية لا تنتمي كلها إلى هذا الحقل ويميز بين نوعين منهما هما:

1 ـ الأعمال السيكولوجية: ولا يزيد عمل المبدع فيها على توضيح المضمون الشعوري، ويندرج تحت هذا النوع كل ما يتصل بشؤون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع ويشمل الشعر التعليمي والمسرح والتراجيديا والكوميديا.

2 ـ الأعمال الكشفية: وهي تستمد وجودها من اللاشعور الجمعي، حيث تكمن [illegible] الخبرة والتجربة لدى الأسلاف ويوضع في هذا الصنف [illegible] التي [illegible] ويونغ يهتم بالنوع الأخير فقط لأنه يمثل عنده (الإبداع الحق). والفنان يصل إلى [illegible] الإبداع الحق حينما يستمد [illegible] من النماذج البدائية الكامنة في اللاشعور الجمعي ويتم ذلك [illegible] في رأي يونغ [illegible] الذي يكشف [illegible] الذي يحمله [illegible] مضمون اللاشعور في [illegible] لا يستطيع [illegible] الاطلاع عليه إلا في بعض أحلام [illegible] وإن الفنان المبدع [illegible] في اللاشعور الجمعي [illegible] في طبقاته العميقة [illegible] وهو يشهد مضمون اللاشعور الجمعي، [illegible] المضمون يكشف [illegible] لا [illegible] الإبداعي [illegible] أعمق ما هو إنساني، وحين يكشف الفنان مضمون هذا اللاشعور الذي يشمل أحداث الطبيعة في النفس البشرية [illegible] والفنان المبدع الأصيل وحده هو الذي يستطيع خلق الرموز الجديدة التي يوصف بأنها حية وتنفجر بالمعنى، ولا [illegible] الرموز [illegible] الرموز [illegible] أسمى مرتبة ذهنية، فهو يصل كذلك إلى أكثر حركات العقل بدائية حتى يتحقق له أن [illegible] (الإنسانية [illegible])[29]

وعلى ذلك فإن العمل الإبداعي يتحقق من خلال الرمز [illegible] التحقق الذي يحقق الأرضية المشتركة بين البشر، وهذه عملية لاشعورية، والوسيلة الثانية التي يتحقق بها الرمز هي (الإسقاط) الذي عن طريقه يُخرج [illegible] النموذجي من أعماقه إلى ما هو خارج [illegible] وهذه عملية شعورية. ويصبح الرمز

28) حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم 82
29) السابق 83 وراجع Jung. Op. Cit. 57-67

يظل (هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى. ويعيش الرمز ويبقى حياً حتى يكون محملاً بالمعنى حيا به، كما أنه يمكن أن يموت إذا أُحدثت صيغة أفضل منه للتعبير عن مضمونه»(1).

وصدور العمل الإبداعي من النماذج البدائية الموروثة من الأسلاف يمثل نظرية مهمة في علم النفس وفي تفسير الإبداع، وهو يمثل [illegible] نظرياً يتجه أدب شحاته بقوة نحو تأكيده من خلال استجابة مطبوعة لعناصر نموذج المفترع، حيث نجد قصة الخطيئة الأولى المقترفة من أبوي البشرية إذ عصيا الله فوقعا تحت إغراء حواء وأكله للتفاحة المحرمة، ودور الشيطان في إغراء حواء بحضرته، ثم الخروج من الفردوس والهبوط إلى الأرض، ومحاولة العودة إلى الفردوس بالعمل الصالح، وبالتالي التكفير. ونكران إبليس لا يمنع من أن في نسله من يظل يتمثل في شكل صور مغرية نحو الخطيئة [illegible] كي يوقع بآدم ثانية. ولكن أدب شحاته يتسع أمامها كالسحر المسحور [illegible] هذا النموذج، فشحاته إذ يورث هذا النموذج من قديم [illegible] تحمل خطيئة أبيه القديم، وظل ذلك محفوراً في داخل نفسه في لاشعوره الجمعي، وبحث عن خلاص [illegible] شحاته يكتب آدبه مستنداً على رموز صور حلاته اليومية، في مأساته الخاصة حتى يستطيع كل خطيئة يعقبها الرحيل مع [illegible] نحو النموذج الأصل (كما سنرى لاحقاً) ويتم ذلك كله دون وعي من الشاعر، وحسبنا منه أنه عاش في صدره فصدقها شعراً وقولاً شعرياً، وما عليه إلا أن يقول وعلينا أن نعرف.

* * *

4 - 2 - اللغة الشعرية هي خاصية اللغة. فاللغة بناء على ثنائية سوسير (اللغة، الكلام) هي مؤسسة اجتماعية تتمثل في (الوعي الجمعي) كما يقول بارت معتمداً على دوركهايم وسوسير(2). وهي بذلك ترتفع فوق الظاهرة الفردية لأنها اصطلاح جماعي (أو عقد جماعي) لا مناص للفرد من قبوله كاملاً، إذا هو أراد أن يجعل نفسه مفهوماً من الآخرين، وليس في مقدور الفرد أن يخلق لغة جديدة أو أن يحول فيما هو

(1) السابق 84.

(2) انظر: Barthes, Elements of Semiology 23

موجود) و [illegible] بما يكون بحركة مشتركة تنطلق من دوافع جماعية بعينه ومجتمعية وثقافية، أي أنها ليست فعالية فردية تماماً. وهذا جانب اللغة كإبداع يتمثل في صورتها العملية أي (الخطاب)، وهو النمط الثاني يقوم به الفرد بتحقيق موارده من الموروث الحضاري للمجتمع الذي هو (اللغة). وقد شرحت هذه الثنائية في الفصل الأول بما يغني عن تكرارها هنا. أما في جانب المتلقي فإن القارئ يستعين (بالخطاب) مبدأ في تفسيره بناء على الموروث المخزون في (الوعي الجمعي) الذي يشترك فيه القارئ مع الكاتب. والقارئ يعتمد في فهمه بناء على شريط جماعي تعرض له من قبل [illegible] بسببه لاستنطاق النص مما يمكنه من عقد علاقة بين النصوص وما يدل عليه وهذا ما نفهمه من تفسير [illegible] مفهوم (فعالية اللغة) [illegible] يفهم من تعريف الغزالي للكلمة كما قدمت في ص 43. وعلى هذه الأرضية المشتركة يلتقي القارئ مع الكاتب من خلال النص ويتم عملية [illegible] (القراءة/الكتابة) التي يتحقق فيها النص المكتوب، ويأخذ في ممارسة وظيفته الحيوية فيعلو ويهبط حسب مستوى القارئ وما لديه من موروث أدبي وثقافي لأن الأصل [illegible] التعبير، ولأن [illegible] كي يتصور هذه الفعالية من خلال كتابه القرية (S/Z) حيث يقول:[34]

"إن أثر النص [illegible] هذه [illegible] مع [illegible] ليست دائماً صحيحة فالنص كما [illegible] جماعيّة [illegible] فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة [illegible] ولا [illegible] يترتب عليها صفة أخرى [illegible] القراءة) لأن هذه الأنا ليست دائماً بريئة وأحسنه على النص [illegible] كنسخة [illegible] وكأنه [illegible] صحيح [illegible] هذه (الأنا التي تتقدم نحو النص هي [illegible] جماعية) تكونت من نصوص أخرى ومن شفرات غير [illegible] أو [illegible] من شفرات [illegible] أي ما أصولها مفقودة)

إن الموضوعية والذاتية [illegible] على حيرة [illegible] لكنهما [illegible] لا صلة بينهما [illegible] فالذاتية [illegible] أن [illegible] النص وكأنها الحدث [illegible] لا [illegible] الشفرات التي [illegible] لا تعمل سوى العوالم العمومية [illegible] الموضوعية فهي [illegible] النوع في [illegible] بها [illegible]

(32) السابق 4
(33) السابق 50
(34) Barthes S/Z 10-11

تصوّري كالقصة (ولا فرق هنا بين علامات التصحيح هذه تتشخص بشكل أكبر) إنها صورة تحتمي بالصحة فتستحي مما دل عليه معروفاً معرفة عكسية حتى تنسى. والقراءة تورط بتحديد الذاتية أو الموضوعية وكلاهما صوري فقط، إذ نحن عرفنا النص بأنه موضوع تعبيري (فهو بنية تعبير عنا) ورفعناه إلى حد تحقيقه الأخلاقية، فمرة يكون قولاً حيوياً، وفي أخرى يكون رمزاً لكن القراءة تبقى لعبة تكتبية. وهي تبقى تكتبه بعكسية (تنكيه) تتحقق بها مع كل تدوين (إبداع) والسير بها نوع من التمرد والرفض يحتمه سؤال تحدثت عن فعالية التصحيح المطلقة، أو حتى الخطأ المجتمعة (أنني أكتب ما أقرأ) ووسيلة هذا العمل طول عراقة [illegible] محسوس في داخل النص ولكني بمساحة عبر قابل للتمرير منه. والقصصي هي الانحراف، وبالأحرى الأخطاء التي لا ينتهي منطوقها عند الآن ولا عند النص والانحراف المطلق قوامه حدود المعنى لا يتم تحققه على مستوى من حيث الخطأ، وبعد تحقيق المعنى بواسطته أثر تعاليه. ولا برهان لأية قراءة سوى ما في أخطائها من قيم وغرائب، وبكشفها عن أخطائها في تقاليدها. ولكني أقر فقدت معناه فيه في حقيقته. ولكني أقرأ هذا واحد معنى، ولكن أوحد معنى ذا أخطائها أسماء لكن هذه المعاني المنشأة تدفع بنفسها نحو تشتت آخر، فالأسماء يدعو بعضها بعضاً وتجمع وتجمعها يستدعي تشعبات أخرى أو تشظي، أو بعض التشعب، أو أجزاء يحدث بالنص يتحرك. إنها تشعبه في صور التكوين، فصعبة صريحة لا تكن إنها متعاقبة في مجاريه القصة. وبالنسبة بعض للجمعي فإنه لا يمكن أن نرى بين المعنى في خطأ إذا هو الشيء المعنى؟ وما هي خصوصيته النص؟ وما الممكن يمنعني أن أبني نكن بأكمله. لكن ذلك لا يتم لأننا نحن أخطرنا أن نجري على النص عملية فحص من دية ومع هذا، فالقراءة لا تتخلص إلى التي يقاف من أسر الأخطاء، أو تأسيس حقيقة ما، أو إظهار مشروعية النص، ومن ثم توجيه القارئ نحو الأخطاء. إن ما أراه متمثلاً فيه في مصادفة تلك الأخطاء التي تدل على كلها المحدود، ويكون دالاً على جمعيتها مع هو كينونته، وليس عند حيث (أنا أخطئ، أنا عبرة، أن أعرف أن أخطئ، أن لا أخطئ وسيلة معنى بين حب الاعتذار، وبين عن عن التوجس من الخطأ، ولكنه فيه تأتيه وطريقة بأكمله على (الاستدراك) النص، أي جماعة الأخطاء (وإنني أعتقد بأن الأخطاء هي ما يحدث حقاً هو إعادة تحديد معنى مفرد). وبالصيغة الأخرى: إنني أقرأ لأنني ...

وقد ترجمت هذا النص كاملاً من بارت كي أشرك القارئ العربي نفسه الذي أوصلني فيه بارت إلى هذه الفكرة الموحية حقاً (إنني أقرأ لأنني أستلذ) هذه المتعة التي تكاد تكون هي الحقيقة الأولى في الأدب وفي النص. إننا نقرأ الأدب ونستمتع بالنصوص نثراً وشعراً لا لشيء، إلا لما نجده فيها من انعكاسات لأنفسنا، إنها صور معكوسة أمامنا في أبيات شعرية أو حبكة روائية أو خطوط على لوحة، أو نغمة موقّعة كأنها شيء ما حيّ محسوس في أعماقنا. وهذا النص يذكّرنا بهذا المنسي منا، أو بها مضى لأمور عرفناها من قبل ثم نسيناها، وهذا النص يذكرنا بها ويعيدنا إليها. وهذا شعور يحسه كل عشاق الأدب والنص، وهي ما يريد بارت ملاحظته مع النص الذي أمامه وحدث ينفتح النص بين يدي قارئه، لأنه جماعي وكما الأدب جماعية، وذات حيوية وتتعدد صور موضوعاته وبتعدد علاقات القارئ معه، وهي ما يسميها بارت بأنظمة النص، هذه الأنظمة التي تتوالد مع القراءة لأن (القراءة تتمثل في مضاعفة هذه الأنظمة ليس بناءً على كمها المحدود ولكن بناءً على جماعيتها، مما هو كيانها، وليس عدداً سرياً)

وما دامت هذه هي وظيفة القراءة، وذلك هو غرضها الجمالي، فإنه لا يمكن أن نقول بأن النص الأدبي يحمل معنى محدداً، أو أنه ذو معنى نهائي على الإطلاق. إن النص الأدبي في حقيقته كينونة من (إشارات ليس لها أي شيء، ولكنها تقرأ بقصد أن تعطي مبدأ التعددية: تعني أن أدوات وعليك أن تعمل بها) وهذه هي وظيفة القراءة كما فهمها الأسلاف من شعرائنا ونقادنا الذين كانوا يدركون مفهوم (جماعية النص) وفكرة الوعي الجمعي التي تنبع منها عملية القراءة. ولذلك قال الجاحظ في كتاب الحيوان: (الشعر غير قابل للترجمة وذلك لأن الشعر شيء في النغمة وفي سير النغم، وليس في الكلمات وما يدل عليه) (الحيوان 1/75 القاهرة 1965).

ولا ريب أن عملية الكتابة أيضاً تنبع من الذات نفسها، فالكاتب في أصله قارئ حر يمارس القراءة، ومنها كتب، يقدم نفسه قارئاً نصه، وهو عندما كتب عملية عبر الوعي الجمعي معه، وذلك الوعي الذي يقرأ فيه حينما كان يقرأ، وهو عندما كتب فإنه صنع نصاً جماعياً، جماعياً من حيث لغته فهي لغة الأمة وبهذه تنتسب النص الأدبي للمعنى، وجماعياً من حيث علاقاته اللغوية، إذ إن كل كلمة في النص محملة بإيحاءات اكتسبتها الكلمة من تاريخ استخدامها في الماضي، ومن واقع استخداماتها الحاضر.

وبذلك نستطيع أن نطلق مقولة مماثلة تقول [illegible] في القراءة تنطبق على الكتابة [illegible] لأبي [illegible] وهذا مفهوم [illegible] الحاتمي[*] [illegible] شعره [illegible] (ذلك من وقع الحافر على الحافر في [illegible]) وهو بذلك [illegible] (جماعية النص [illegible] الحاتمي هو أن [illegible] وكان النقاد الأوائل يدركون هذا [illegible] (توارد الخواطر) وهو [illegible] من شخصين [illegible] الآخر أي أن [illegible] الآخر [illegible] في الذهن [illegible] ولم يكن [illegible] أن لا جديد [illegible] ص 286)

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من قولنا مكرورا

وعنترة يقول:

هل غادر الشعراء من متردم؟

أي أن [illegible] لا وجود له، وهو عدم لا يمكن [illegible] في القراءة والكتابة [illegible] الإنسان في [illegible]

ومن هنا [illegible] في [illegible] الإنسان [illegible] لأنه لا وجود [illegible] لا نستطيع أن [illegible] إلى الوجود [illegible] موروث [illegible] الله [illegible] يشعر [illegible] في [illegible] في مكتبة الكلي ويشير [illegible]

* هكذا [illegible] في نفسي [illegible] في كتاب البديع ص 286 الحاتمي (القاهرة) [illegible] 442 [illegible] تحقيق [illegible] عباس بيروت 979 أسجل هنا شكري للدكتورين [illegible] وعبد الله [illegible] على مساعدتهما في [illegible] هذا القول

الشخصي، والإنسان يوضع في مركز الحياة ويكشف عنه من خلال لغته. ولذلك فإن خلاف الكتاب يصبح ضرورة)[35]. والطريق إلى اكتشاف المعنى هو أن ندرس عملية التفاعل الشخصي مع الأشياء والتعبير والتفسير (الكلمة والرموز) التي يتم بواسطتها يبتلع الإنسان كجزء من العالم - كما يقول كولر[36] - ويعبر لغوياً عن علاقته بمثل في الواقع ما يصل إلى وضعه على أنه حقيقة. لأن (اللغة هي التي تتحدث وليس الإنسان، كما يقرر هيدجر)[37]. واللغة تبقى شروطاً قبلية لتجليات العقل البشري تتقرر من خلال علم الإشارات اللغة، وما عرفه من قوانين الشعور به. وهي أنظمة تم توظيفها منه، وهذا يعني في رأي بتيت أن شيرلوك يرى أن أعمال العقل هي نتاج مباشر لهذه الأنظمة)[38].

وقد ذهبت اللغة بمفهوم الإنسان وهيمنت عليه، وبهذا كل هذا الخطاب فلم يعد إلا أن تستخدم عالمها بالحنين إلى عن حضرة شخصية ذلك الرجل الذي تحوّل به اللغة حتى تسلبت منه قدرته على العيش مع الناس كواحد منهم، وحوّلته في مجال عربية تتيه غريباً ممسوخاً في طرق فوقه بعد أن تأسر هذه الأنظمة المتحركة اللغة.

• • •

2.4.1 - البعد الثالث هو أزمة الشخص. وهي حسب ما يقدمه لنا الدكتور مصطفى سويف عن (الشخصية) عالم النفس الألماني، حالة تتوفر لدى الشخص في المواقف التي يتحقق فيها التكامل (الجمعي) وإذا كان (الأنا) قوة من بين القوى التي توجد في مجال السلوك فيمكن أن نتصور أن (أنا الشخص) قوة أخرى من بين هذه المجالات تتم لأن بحيث يصبح جزءاً من كل، ولا يعود كقوة مستقلة تفصلها عن سائر الأنوات حدود واضحة.

ومن أبرز صفات سلوك الفرد في هذا الموقف هو ما يكشف عنه تعبيره اللغوي حين يتحدث عن اتجاهه نحو الهدف المشترك أو المصلحة المشتركة فهو لا يقول (أنا) بل يقول (نحن). واستعمال هذا الضمير يكشف عن أن الجماعة ليست مجرد تواصل

(35) ر: Barthes: Writing Degree Zero 5
(36) ر: Culler: Op. Cit. 264.
(37) ر: Hawkes: Op. Cit. 60.
(38) ر: Pettit: The Concept of Structuralism 77.

مستقلة، لكنها كل واحد يكون للأشياء فيه دلالة خاصة تختلف من جماعة إلى أخرى كاختلاف دلالة الكلمة من سياق إلى آخر)[39]

والشخص في علاقته مع المجتمع يتعامل مع نوعين من الجماعات أحدهما هي (الجماعات الاجتماعية) ويمثلها الأسرة بشكل عام، لأن حركة الطفل تبدأ من حيث ما يرى الفرد من أسس لا يستطيع تغييرها وبينهما علاقة حتمية أي في حال نشوء هذه العلاقة فإنه تدخل فقط في النوع الثاني وهو (الجماعات المشتركة وجها لوجه)[40] مما يحقق التكامل الاجتماعي ويتمكن الشخص فيه من الاندماج مثل علاقات الصداقة والزمالة الوثيقة وعلاقة هذا بالإبداع الأدبي تأتي حسب تفسير الدكتور سويف هو (أن الشخص يتعامل مع الجماعة التي ينتمي إليها وهذا يعتبر هدفا للشخص إذ إن تطلب المواقف تكاملا مع الآخرين، فيندفع الشخص تحت تأثير ضغط هذه الحاجة ويحاول محاولات مختلفة حتى يتحول الموقف من الأنا والآخرين إلى النحن، ومن هنا فإن أي حالة النحن قد تتصدع فتختفي علاقات التماسك بينه وبين أفراد الجماعة التي يتكامل معها وعندئذ يتحول الموقف إلى الأنا والآخرين بدلا من النحن، وحيث إن النحن تمثل القاعدة التي ينتمي إليها من شخصية في حالة تصدع هذه القاعدة يصيب توازن الشخصية اختلال عام، وهنا تبدأ محاولات الشخص من أجل رأب الصدع في علاقة النحن التي حدث فيها الاختلال، وتكون محاولاته هذه بمثابة رأب الصدع وعودة النحن، كما تحدد نوع النشاط الذي يبذله تبعا لنوع الصدع وتاريخ الشخصية، وبالتالي يختلف مظهر السلوك الذي يظهر بعد ذلك، وبالنسبة للمبدع فيأتي هذا الصدع من الصراع الذي يتعرض له شخصيته بين أهدافه الخاصة والهدف المشترك لجماعته، وحين يحدث هذا التصدع في النحن يشعر المبدع بنوع من عدم الاستقرار يرجع إلى بروز هذا التصدع وازدياد شعوره بالحاجة إلى النحن، غير أنه لا يرضى في الوقت نفسه عن وجود نحو حر للأهداف بوضعها تزعزع في المجتمع، وهنا تتجه حركته نحو تغيير هذه النحو حر مع الأطراف بتعصبها، وتبدأ حركة المبدع بمحاولة لإحداث تغيير في الواقع الذي يعيشه بما فيه من حوافز ومسافات بحيث يعيد بين هدف الآخرين وهدفه، ويحل هدفه محل هدفهم على حسب مقومات المجتمع، ودلالة

(39) د. حسن محمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، ص34 نقلا عن الدكتور مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص270–297 دار المعارف، القاهرة 1959

(40) للتفصيل راجع: المرجع السابق

المبدع بالنسبة لهذا المجتمع. وقد لا يكون هذا التصدع في الشعر ناتجاً عن تدبير في الأهداف نفسها [illegible] عن ظهور [illegible] الشخص المُبدع لا [illegible] حتى [illegible] الآخرين يقصرون [illegible] في [illegible]، فتكون محاولة المُبدع صعبة في هذه الحالة إلى تغيير [illegible]، و[illegible] إلى تحقيقها، كما في حالة [illegible]، أو كحالة [illegible] المريض عقلياً الذي يتجه إلى [illegible] في [illegible] غير واعي. والمُبدع يختلف عن كل من المراهق والذهاني في ديناميات حركته التي تكون مدفوعة بالسعي نحو هدف واعي [illegible] [41]

فالإبداع الأدبي إذاً هو نوع من صور (الانحراف [illegible]) [illegible] نفس إلى رغبة فطرية فيها [illegible] إلى الجماعة [illegible] انفصل عنها [illegible]. تيسر لها العودة إلى جماعة مرفوضة منها أصلاً، وهنا فإن المبدع يسعى إلى إصلاح هذه الجماعة أو الانفصال عنها قبل [illegible] فيها، وهذا يعني [illegible] فكرة محاكاة تمام التمثيل فيما نقصده من قول هنا بعد قليل.

وهذا الصنيع من الكاتب قد يكون [illegible]، ولكنها [illegible] من نوع [illegible] [illegible] دور الأثر الأدبي [illegible] لتجربة الكاتب فيه بتجربة القارئ،[42] فهي التجربة الجمالية يشترك فيها كل من [illegible] والكاتب. وتحديد موقع النص بين هذين الطرفين إنما هو اكتشاف لأشياء من جديد وذلك لأن الشاعر يقصد في حالة الاستمتاع بأحاسيسه الخاصة دون أي شيء من ألوان اللوم أو من التحقير.[43] وهنا يتحقق [illegible] في تحقيقها من خلال النص حاجة يشترك فيها القارئ مع الكاتب. وإن كان الكاتب غير عادي في موقفه من الآخرين فإن القارئ كذلك، وإن كان النص مساوقاً لتجربة الكاتب فلا بد أن يكون أيضاً مساوقاً لتجربة القارئ، وإن لم يتحقق ذلك في النص فسيكون النص [illegible] أو قولاً تافهاً لا قيمة له. و[illegible] هي (التطهير) كما جاء عند أرسطو ولا أرى لهذا المفهوم من تعريف أفضل من قول [illegible] عن ذلك: [illegible] الأثر الفني يحرر فينا [illegible] المحرمات في [illegible] دون أن نعي ذلك، فالمسرح مثلاً يسمح بالشعور الباطني في الأمور [illegible] المتعة التي نشعر بها، المتعة

(41) السابق 136 ـ 137.
(42) كاسير، النقد الأدبي 44.
(43) السابق 45 نقلاً عن فرويد.

الخاصة التي تدين بها لفعل الشاعر بينما تحتل المؤثرات في عموم ... واللذة الجمالية الناجمة عن الشكل ليست الشيء الأساسي في اللذة التي يمنحنا إياها الأثر الفني فهي التي تحرّر منه أكثر توتراً من ينبوع نفسي أعمق (ذلك يقطعها سابقاً) وهذا هو ما كان يقول به أرسطو عن سر [illegible] وأثرها في إثارة الشفقة والخوف في نفوس المشاهدين مما يطهرهم من هذه الأحاسيس. وخلاصة القول إن هو [illegible] ترجمتي الكاتب والقارئ في النص الذي يتكشّف عن (الخطيئة ـ التكفير) تلتقي فيه عواطف القارئ مع عواطف النص.

أما الآن فقد رأينا الأبعاد الثلاثة للوجه النفسي مما يجعلنا ندرك أن العمل الإبداعي (جماعي) في مصدره من اللاشعور الجمعي من الموروث البشري مما هو مخزون داخل النفس. وهو جماعي في مخططه اللغوي من خلال اللغة وهي ـ كما نعلم ـ ذات وجود كلي وهي منطقياً تتعالى على مستخدميها. والعمل الإبداعي أخيراً جماعي من حيث توجهه إلى الجماعة بناء على (الخطيئة ـ التكفير). وهذه الأبعاد الثلاثة تعطي الحق كل الحق في القول إن النص لا يعبر إلا عن نفسه، [illegible] على أنه نتاج من موروث غني ممتد زمنياً وحضارياً في مخطط يشمل كل قارئ يتصادم مع النص في أي مكان وفي أي زمان. والنص بعد ليس سوى إشارات تشير إلى مدلول إشارات أخرى، ويأتي القارئ ليفسر هذه الإشارات ويعطي لها الدلالات المناسبة التي تمنح النص حياته وخلوده كما وضحنا في الوجه اللغوي.

ومن هذين المنطلقين الكبيرين النفسي واللغوي أصل إلى أن [illegible] لا تشوبها شائبة من شك، أو من تأنيب، بل إنها [illegible] في [illegible] الأدب [illegible] على أساس نموذج (الخطيئة ـ التكفير) إن هو الأعمق [illegible] للصحة وأكثر [illegible] وأوثقها كون النموذج نابعاً من أعماق النصوص ومن فهمها، ولكن ما كتبته [illegible] لا يعدو أن يكون سوى إشارة إلى (النموذج) أو [illegible] ولكن أملي هو أن يلمس القارئ هذا ويراه مثلما رأيته. وفي ذلك حل للإشكالات المطروحة في صدر هذا الفصل.

2 ـ النموذج

2 ـ 1 ذكرنا في الفصل الأول أن نموذجنا الدلالي لأدب حمزة شحاته يقوم على ثنائية (الخطيئة ـ التكفير) ويرتكز على ستة عناصر تكوّن عنصر دلالة نصية وفنية، معه

الأبعاد. وهذه العناصر هي:

1 ـ آدم (الرجل/ البطل) الفريسة

2 ـ حواء (المرأة/ الوسيلة) الإغراء

3 ـ الفردوس (المثال/ الحلم)

4 ـ الأرض (الانحدار/ العقاب)

5 ـ التفاحة (الإغراء/ المحنة)

6 ـ إبليس (العدو/ الشر)

وثلاثية الخطيئة ـ التفكير، تمثّل نموذجين تتحرك العناصر فيه في مجاليهما. وحمزة شحاتة في هذا النموذج ـ وفي [illegible] عامة ـ ليس هو الرجل الذي عرفه الناس في مكة المكرمة وفي جدة والقاهرة [illegible] ليس ذلك الإنسان الذي يشبه أي إنسان في هذه الدنيا يحمل [illegible] ويعمل في وظيفة ويتزوج وينجب ويمشي في الأسواق. [illegible] شخص رجل لا يهتك أبداً، وهو مجرّد فرد من البشر عاش في زمن معين وفي [illegible] محددة، [illegible] كنهاية أي مخلوق [illegible] وهذا تاريخ يشترك فيه كل البشر. ولو كانت هذه صفة شحاتة لم [illegible] ولكن الذي [illegible] هو حمزة شحاتة الآخر، هو نموذج [illegible] أي الصورة النموذجية التي [illegible] حمزة [illegible] حمزة الشخص [illegible] من تفكيره، [illegible] المعاصر [illegible] الأحداث التي تدخل في مجال نموذجه، كأن يصير الحدث اليومي [illegible] من جوانب النموذج أو أن يكون الحدث غير عادي وتكون علاقته بالنموذج حينئذ أقوى من علاقته بالشخص.

ولو حاولنا تعريف هذا الاسم (حمزة شحاتة) [illegible] فسيكون التعريف (وكلمة التعريف هنا [illegible] أن الاسم نكرة)، [illegible] تعريفه [illegible] من الخطيئة وورث الخطيئة عن أبيه [illegible]:

أبوكم آدم سنّ المعاصي — وعلمكم مفارقة الجنان

ووراثة الخطيئة [illegible] شحاتة، فكل البشر فيها سواء ولكنها عند شحاتة تصبح عبئاً عليه لشدة وعيه بها وهيمنة [illegible] عليه. ومن قبل شحاتة كان المعري [illegible] بالإحساس بالخطيئة، ولكن المعري حسم الموقف [illegible] وعزل نفسه عن الناس وحبس [illegible] التي كانت تغريه بالاحتكاك بهم [illegible] رهين

المحسوس الحسي والروحي. ويذكر أعلى بدعاء أبيه وهو البراءة نفسه

هذا جناه أبي علي ... وما جنيت على أحد

ولكن خطيئة شجاعة تورط مع الحياة، على الرغم من حرصه الشديد، فوقع في الخطيئة معيداً بذلك قصة أبيه الأولى (فأكل آدم وصاحبته، وسوءتهما) بريء في الأصل وطاهر ونقي، ولكن الإغراء يصده ويغريه كل جوانبه، فيقاوم في البداية ولكنه يسقط أخيراً، ويتعثر ويقع في الخطيئة، وهي هبوط من عليين إلى أسفل، ولكنه يظل يتوق للعودة إلى ما كان عليه، وكأنه يتذكر حلماً يشتاق إلى تحقيقه. وليس له من طريق سوى الاستغفار من خطيئته التي يحسب كل المغريات. وابن آدم يحمل الإغراء على ذلك عادة، ولكنه يدخل في صراع طويل مع نفسه ما دام حياً. ولكل أمة أن يسقط يوماً [illegible] في عليين [illegible] في يمينه. وهذه قصة كل إنسان منذ آدم حتى نهاية الحياة [illegible] ويعيش عليها [illegible]

وصور الحياة الثلاث تؤكدها كل المؤشرات النفسية والاجتماعية. فالصورة الأولى البراءة، وهي تمثل حياة أبينا آدم في الجنة حتى يوم أكله من الشجرة المحرمة. وهذه البراءة تظهر مع كل مولود «ما من مولود إلا يولد على الفطرة فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه»(44) والفطرة هي البراءة الصافية قبل الإثم.

والصورة الثانية تأتي بالإغراء بالمعصية، مما يمثل هوى في نفسه يجعله يضعف فيصبح مدخلاً إليه، ويكون مصدره الشيطان الموسوس في الأذن (فأتيه [illegible] الوسواس) وهو في قصة آدم امرأته حواء، ومعصيته بها. وبها خطئ آدم فخطئت ذريته كما يقول الترمذي في تفسيره سورة الأعراف. وهذه تظل تجري في حياة المرء بعد هبوطه من الجنة. وبذلك أصبحت [illegible] تلازمه. وتظل المرأة مصدر إغراء [illegible] للرجل، حتى صارت قدرة على [illegible] (فتنة) المحرم [illegible] من صفات النجاة. وفي الحديث عن السبعة الذين يظلهم الله في ظله يوم لا ظل إلا ظله، رجل طلبته ذات منصب وجمال فقال إني أخاف الله(45). ولذلك نرى موقف الرجل من المرأة في كل التاريخ موقف خوف وتوجس، وموقف صراع بين الحب والكراهية، والثقة وعدمها.

ومن هذه الرؤية يتعرض الإنسان للصورة الثالثة من حياته عندما يتصادم مع عدوه

---

(44) انظر صحيح البخاري 2/ 98 (باب الجنائز) [illegible]
(45) السابق 1/ 161 (باب الأذان)

لأن (إبليس) الذي أخذ في ممارسة دوره منذ أن طرد من آدم من عهد مبكر ﴿يعدهم ويمنيهم، وما يعدهم الشيطان إلا غرورا﴾ ـ (النساء 120) والغرور يقتضي تحول نظر الإنسان من الحقيقة إلى الوهم، والشيطان يبرع في تمثيل هذا الدور لدرجة استحق معها أن يصفه القرآن الكريم مرارا بأنه (الغرور) بفتح الغين: ﴿وغركم بالله الغرور﴾ ـ (الحديد 14).

ثم يسقط الإنسان ويأتي الخطوة المحرمة فيقترف الإثم ويرتكب الخطيئة وهذه صورة الرابعة، وهي ممارسة طبيعية [illegible] في كثير حتى صارت صفة له. في ذلك جاءت الأحاديث الشريفة: (كل ابن آدم خطاء وخير الخطائين التوابون)[46] و[illegible] أنكم لا تخطئون لأتى الله بقوم يخطئون ليغفر لهم)[47] ومن خلال المغفرة دعوة ثابتة للإنسان كما يصف القرآن الكريم: ﴿ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا ربنا ولا تحمل علينا إصرا كما حملته على الذين من قبلنا ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به واعف عنا واغفر لنا وارحمنا أنت مولانا فانصرنا على القوم الكافرين﴾ ـ (البقرة 286) ـ ودخول الإنسان في هذه المواقف، حصيلة فرضها على نفسه جهلا منه بخطورتها، وذلك حينما قبل أن يتحمل الأمانة عندما عرضت عليه، بينما تنصل منها ما هو أقوى منه وأكبر كالجبال والأرض والسماء، وهذا ما تعرفه لنا الآية الكريمة: ﴿إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا﴾ ـ (الأحزاب 72) وهكذا حملنا الأمانة [illegible] الآن نتحمل في سبيل أدائها كاملة وفي حقها، [illegible] هذه الكارثة ولكن [illegible] يقدم لنا صورة [illegible] هي بعينها ويدفع ضريبتها [illegible]

والإنسان [illegible] في [illegible]. وأسوأ صور هذا السقوط يكون في عدوان النفس أمام صاحبها، حيث هو [illegible] من [illegible] الشر في التصميم وهذه هي الصورة الخامسة، ولا يتحرر منها [illegible] إلى الصورة السادسة، وهي التكفير، [illegible] إلى (عقيبي)، وبحيث أمر الإنسان في حالة الكارثة أن يرتد شعر الوجود [illegible] الإنسان في [illegible] الله في

(46) الترمذي، قيامة 49 رقم [illegible] 30 نقلا عن المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، بريل (1943)

(47) خرجه الحاكم المستدرك ج 4 ص 246 (مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب ـ بيروت، بدون تاريخ نشر)

من المهد، وهو عائد إلى هذا الأصل. وعندما يكون هنا في الكارثة فهو كي يبدأ مبدأه ومعاده، ويقول لنفسه إنه أمام امتحان مرير لا بدَّ أن يصمد له كي يفوز بالعودة المنتصرة. والحياة تعدُّ كما يكون من العمر (مدة، والعيش فيها حلم. والموت هو اليقظة) من هذا الحلم الطويل القصير.

* * *

2 ـ 2 صورة النموذج في أدب شحاتة

نأتي الآن لنقرأ نصوصاً من شحاتة [illegible] عناصر النموذج [illegible] بطريقة مباشرة [illegible] أمثلة من شحاتة [illegible] (وأرجو أن يستحضر القارئ أرقام العناصر المذكورة في صفحة [illegible]) لأنني سأشير إليها عندما يرد وسط التحليل [illegible] من عنصر.

[illegible] صورة آدم في مأساته [illegible] في مواقف عديدة من شعر شحاتة. نقرأها صريحة في هذه الأبيات[48]:

1 ـ شعرت شعوري حين [illegible] شعرا   وأشعر [illegible] أن [illegible]

2 ـ [illegible] ولقد [illegible] السلامة [illegible] موردا   وأعرض عن أسباب [illegible] كبر

3 ـ [illegible] من [illegible] وجهل [illegible]   [illegible] لا [illegible] لا [illegible] والكبر

4 ـ [illegible] في [illegible] الحياة وأهلها   [illegible] المتاع [illegible]

5 ـ [illegible] [illegible] مناعة   على غير قصد [illegible] السهل والوعر

6 ـ [illegible] في دنيا [illegible]   [illegible] ماء أو [illegible]

7 ـ [illegible] إنما العيش [illegible]   [illegible] ـ المقدور ـ أن يقطع العمر

8 ـ ولم أر مثل الجهل [illegible]   [illegible] لا [illegible]

9 ـ [illegible] من [illegible]   [illegible] أقام ولا [illegible]

10 ـ [illegible] في ظل [illegible] حياته   وعاش [illegible] الحقيقة [illegible]

ومن البيت رقم 2 [illegible] الخطيئة [illegible] السلامة (الفردوس) وأخذ بالكبر [illegible] والكبر أحد [illegible] الشيطان لابن آدم. وفي البيت الثالث [illegible]

(48) مخطوطة شعري 6 ـ 7

ادم العقل وهو مصدر شقائه، وهو [illegible] رمز [illegible] (العزيمة والجهل [illegible]) في قصيدة الحياة الأولى، وفي البيت الرابع نكتشف [illegible] حقيقة انحنائه على الأرض مهموم مثله لأنه كما يقول [illegible] الخامس [illegible] يصنع فيها [illegible] وعقلنا (ما نعرف بأن نسير إلى الأمام أو إلى الخلف إذ كنا لا نعرف [illegible])[49] كما يقول شحاته في رباب عقلي ص 56. وفي الخامس والسادس تظهر علاقة [illegible] بين [illegible] فهما [illegible] [illegible] جريان [illegible] الصورة كي [illegible] العمر في رحلة العشق [illegible] [illegible] وكأن الشاعر أحس [illegible] وشقه [illegible] بمعروفه، وأحس أن الناس هم لا يحبون [illegible] [illegible] [illegible] حلاً [illegible] في [illegible] الناس وهو [illegible] [illegible] نكتشف لدى الحس [illegible] ولكنه لا [illegible] [illegible] الجهل الدامس [illegible] في [illegible] غير [illegible] [illegible] أصلاً أن شاعرنا [illegible] على [illegible] مأساته [illegible] على [illegible] [illegible]، أي على [illegible] لاكتشاف [illegible] واحد يفكر فيه.

ونرى هذه الصورة في كثير من أشعار شحاته [illegible] يمثل [illegible] مشرق [illegible] على [illegible] أليم (الفردوس) [illegible] ومن ذلك قوله في قصيدة [illegible] (تحية)[49] (وكأنها تكرار للسابقة)

[illegible] من [illegible] ... وساه تحت [illegible] الدائر
[illegible] والسري [illegible] له ... [illegible] [illegible] [illegible] الـكـر
[illegible] [illegible] [illegible] ... [illegible] إعراضه [illegible]
[illegible] الباكي على ما [illegible] ... والـهـاري الكافر بالـحاضر
[illegible] أعـبـاء إحـسـاسـه ... [illegible] يرى من كونه [illegible]
من صور العيش وأسراره ... أصبحت على القانت والراحم

ويقول في قصيدة أخرى [50]

[illegible] على السرى برحلة ... [illegible] [illegible] [illegible] وأنجع
ورماه بي لأين في مسالكها ... صحراء يحشى ظلامها [illegible]
أركب فيها الوعور [illegible] ... ومن [illegible] الكلال والهلع

(49) السابق 2
(50) السابق 04

ماذا أرى من حقيقتي؟ أسوى ... أسى شجيّ يهوي ويرتفع

ويشكو الشاعر محنته بمرهف لا يجد راحته ويركن إلى مسكنه كما يفرح [illegible] قصيدته (وهي البيت العاشر) ونحت لآلامه في داخل أعماقه ويبعث [illegible] ويقده توجّع قائلاً (51)

وهل يسير [illegible] مسكنه ... شرار [illegible] الجبال ممدوح

طرحت أعباء عيشي غير [illegible] ... وظلّ ما بفؤادي غير مطروح

ويشكو الشاعر [illegible] في شعره كي يبث من خلاله آلامه [illegible] مراميه، [illegible] جرح الشاعر وحزن [illegible] قال

[illegible] صاحبي ... مرادي، فأستحلي [illegible] الحرب

ولقد [illegible] في شخصيته بالنموذج [illegible] وصارت في كثير من كتاباته شعراً ونثراً وقد ظهر أثر [illegible] في كتاباته [illegible] عن (الرحلة [illegible] القصص وهي قد كتبت عام 1359هـ (1939م) وفيها يتحدث عن الإنسان ومكوناته النفسية والعصبية [illegible] الشخص [illegible] الذي يكوّنه تاريخ [illegible] في ذاته وتاريخ وراثته الذي يعد عاملاً له قوته [illegible] الشخص الذي [illegible] الشعور [illegible] المحدود [illegible] يرى سبيلاً غير [illegible]

وفي (رحلة [illegible]) [illegible] من النموذج [illegible] الأقوال الآتية

(إن حياتي [illegible] طويلة من الاستشهاد [illegible] وأفكاري، [illegible] هي أن [illegible] ومن [illegible] الذي مات [illegible] من أفكار، [illegible] ص 87

(إن [illegible] إلى من [illegible] الرثاء 87

(الذين لا [illegible] ولا [illegible] هم الذين [illegible] الواقع 87)

(أية خطوة من خطوات [illegible] يمكن ألا تتحول [illegible] مشكلة ـ 96)

(أعرف [illegible] ولكني غير واعي ـ 53)

---

(51) السابق 53

(52) خفاجي، الشعر والتجديد 348

ماذا يمكن أن نعلم بالنسبة إلى ما نجهل ـ (49)

ستظل المسافة بين ما نجهل وما نعلم ثابتة لا تتغير مهما تقدم العلم ـ 95

العلم هو الجهل الذي فرضناه نحن على المعارف [illegible] والجهل هو العلم الذي [illegible] على [illegible] الأمر هنا [illegible] 49 ـ 88)

من بداية الحياة حتى نهايتها كانت هناك حرب واحدة مستمرة هي الإنسان و كل المعارك والأحداث في تاريخها [illegible] الحرب المستمرة والباقية هي (الإنسان ـ 54)

ويقول في ص 79 جواباً على سؤال وجهه له [illegible] (السلام

عندما سألني [illegible] من أنت [illegible] لأني لم أعد في حاجتي كلها [illegible] على أن أعرف من أنا [illegible] من أنا؟)

لم يستطع [illegible] شجاعته أن يجيب [illegible] عن سؤالها، [illegible] سؤال في نفسه، لأنه [illegible] شجاعته كما [illegible] وكما [illegible] به النموذج كما أراد له [illegible] الذي لا [illegible] في ص 87 يقول

[illegible] أصبح لأكون [illegible] بالنقص ـ ويكفي [illegible] على [illegible] غير [illegible] الغريب أي غير [illegible])

لم يكن [illegible] على ذلك لأنه لا يريد [illegible] أن يكون عادياً كسواه من الناس [illegible] الأسوياء [illegible] غير [illegible] ـ لأنه النموذج [illegible] كل [illegible] والآمال والجهود دون [illegible] لأن هناك شيئاً أقوى منها [illegible] ـ أي ذلك [illegible] شجاعة

(حاولت كل جهدي أن أكون [illegible] وفقدت أصرخ [illegible] حتى [illegible] أوي [illegible] أتساءل ما الذي [illegible] يكون الجواب لا شيء [illegible] هناك شيئاً أقوى من [illegible] وآمال وجهودنا) (54)

[illegible] بالنموذج [illegible] أحيانا ويبلغ حداً يشبه الاحتراق [illegible]

(53) [illegible] رحلة إلى الأعماق ■

استطعت فيه أن أبدأ قصة حياتي التي شغلتني عنها وبوعي بوجود المرض إلى ابني شيرين 27)

و(ما أصعب أن تعيش ذاهباً أن تموت في موقف المتعب رغم عمر 16)

وفي رسالته إلى ابنته شيرين نجده يتحدث عن حدة العمق في دلالاتها على النموذج) ونلاحظ أن رسالته هذه ذات أهمية بالغة في فهمنا النفسية كاتب خالص وباني بها هذه الأهمية من صدقها الخاص، حيث بها نمسك بأملاك ذاته، ونمسك ذاك منبعاً، ولكنها تمثل ربما أحب الأحباء إليه، وكأنه يحضر المنهج الموسوم بمحبته، منهجاً مرسوماً بكل صدق ووفاء وإخلاص ومحبة بسبب تشرد، وقد فقد عقب فقد، عندما سمع نبأ شيرين في تشرده وسمعها من ذات، ولكن شيرين تشربها بعد موته، فهي إذ تنتسب للآخرين كما أنها تنتسب له هو بعد، إنها دعوة حب منه إلى من يحب حب خالصاً طاهراً ربما إنها مناجاة معها، لا مثل الخطيئة، وقد رأى نفسه الأولى في صورة ابنته شيرين حيث يرى وجهه من خلالها

ويمكن للمرء أن يستخلص من تجربته مع محنته هي حقيقة مدهشة وهي أن تكون رسالته هي أعظم ما ترك، وذلك لشدة صدقها، وإصابة الكلمة فيها، ثم لأنها أدب حق. وباني سيؤكد النموذج بكل قوة ووضوح وسنقترب من بعض الرسائل مثل قوله مناجياً ابنته شيرين «أو لعل مثله لأول البراءة» رسالة 27 ص 7 عندما يتحمل بشرى سعادة حقيقة فإحساسه صحيحة وعندما يحس أخطاء الآخرين فهو شيء مختلف، كذلك حياتي الصعبة كلها على أسس محسنة بأخطائي وأخطاء الآخرين وكنت أصبر لأن ظروفي كانت تعيش على التعب والإحساس بذنبي وغضباً من لأن فقد حقيقة ظروف بحيث لم يعد هناك احتمال لأخطائي مهما صغرت، ومن هنا يبدو لنا الحقيقة المرعبة في احتمال أخطاء الآخرين التي ما زال عاجزاً عن الإيمان بحجم بسيط من الإرهاب التي أتهم به تجرحنا للآخرين

عندما يحتم علي تحمل التعب بكل خطوة خطوتها، وكل خطوة يخطوها الآخرون، وحتى لكل خطوة لا يخطوها

الأمر واضح أليس كذلك؟ أجل لا يصح مني في فهمك وتقديرك بعد خوفك نفسه وبالرغم من هذا ما وجب في نظر الآخرين مسؤولاً عن الاستحالة بكل رغبة وبكل مروءة، ولكن حظاً أقسى مما هي الأمر ان من تعصبه بسرعتك لا يحدين

ضرورة نقله إلى المستشفى أو عرضه على طبيب وقت نجدته، بل تهربين منه بتخلصي من رعب النظر إليه.

لا تتأثري [illegible] بهذه الكلمات الطفيلية (...) لم يسر على نظريته التي يسير عليها الآخرون [illegible] هل يحلم بأن يعلو عن مستوى الطين والتراب ويضاعف معرفته بحقيقته التي فهمها الجهلاء والأغبياء على وجه سيئ.

لا تظني أني أبكي بهذه الكلمات

إني أضحك بها وأفهمه ساخرا بنفسي لأني كتبت النص الذي يفهمه الناس بالعطف، والضحك بهذا الأسلوب هو الفرح الوحيد الذي بقي لي.

قد فهمت الحياة جيدا ولكن بعد فوات الأوان فلم يعد لهذا الفهم معنى ولا جدوى. هذا هو كل شيء.

من أشد من بروق الحقيقة التي يعلن بها نهايته رحلة الحيرة الشاقة التي صحبته فيها بكل شيء، بلاشيء، [illegible] وتلك هي معنى الهدف الوحيد لتجربته وسخطه.

إنه انفجار جانبي من القهقهة الساخرة التي تعبر عن النهاية عندما تحرم من شعور بالسعادة بواسطة الهذيان)

هذا جزء من رسالة طويلة إلى [illegible] شيرين، [illegible] عناصر النموذج عند الكاتب [illegible] الأولى [illegible] ويتردد في الرسالة [illegible] من [illegible] الآخرين، [illegible] (الأعباء [illegible]) [illegible] يتردد كثيرا [illegible] من قبل موته (تخلصت قبل أن تبدأ قصة حياتي التي شغلني عنها زوجي [illegible] إلى شيرين [12]) [illegible] في الرسالة ينصرع [illegible] أن نفهمه وأن نقدر مأساته، [illegible] موجه إلى [illegible] لأن [illegible] وعدم إدراك الرسالة [illegible] الحزن العميق لشماتة كما في قوله:

أرسم لي ثوبي فيخفضني صاحبي   مرادي فأستخفني ويحرمني الحزن

وتشير الرسالة إلى [illegible] الإنسان الذي لي أن يعود إلى [illegible] الذي يحلم بأن يعلو عن مستوى الطين والتراب) [illegible] ليس له إلا أن يتعايش معها وكأنه [illegible] يقول الشاعر:

[illegible] يكن حقا [illegible] أحسن [illegible]   وإلا فقد [illegible] بها [illegible]

ولكنه يدرك أن هذه التي تسبب نفور [illegible] مستأنسة النفس تكبه لا تركز فيه لأن ذلك [illegible] معرفة بالحقيقة التي تهمها الجهلاء والأغبياء على الوجه السليم. وهو يدرك الحقيقة المرة للصياع الذي أدى [illegible] عنده فهم الحب، ولكن بعد فوات الأوان. لقد ضحى بكل شيء من أجل لا شيء، تماماً مثل أبيه آدم، فضحى بالفردوس والنعيم الخالد من أجل فاكهة محرمة [illegible] أكلها مع حواء حتى ﴿بدت لهما سوآتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة﴾ (الأعراف 22)، وعندما فقد كل شيء حتى ما يحجب عورته عن العيون

وهذه السخرية اللاذعة التي يستتر شحاته من ورائها [illegible] نفسه عن آلام الكارثة ووقع سياطها الحارق [illegible] عنده كثيراً لأنه يجد فيها دواء على صورة الداء [illegible] التي كانت هي الداء) فالإنسان صار مستهدفاً من عدو خفي مستمر لا يكل عن مهاجمة الإنسان حيث حل وارتحل ويصور شحاته ذلك ساخراً فيقول في رسالته السابعة نفسها (ص 114)

(الإنسان [illegible] هو مستهدف وهو [illegible] التي تعد للاستغلال [illegible] الصرع كالخروف [illegible] كل [illegible] شربه، ومصايع، [illegible] حتى بعد موته لا [illegible] أعضاؤه إلى [illegible] وهذه [illegible] والأسنان، وهذه [illegible] وهذا حتى بعض [illegible]

ويقول قبل ذلك بقليل، (ص 113)

([illegible] الإنسان أسهل من [illegible] في [illegible] اصطياد [illegible] أسهل من اصطياد أي حيوان

أصبح الإنسان هو الفريسة [illegible] وعليه أن يكون مفترساً في نفس الوقت [illegible] وضحية ومجرماً، هايد وجيكل)

ولكن [illegible] شحاته [illegible] ما يصطليه من [illegible] في دنياه هي نار يحترق [illegible] البشر كافة، ولكنهم [illegible] عنها، [illegible] أصحاب من [illegible] مصاعبه [illegible] الآخرين، [illegible] عرف الكلمة [illegible] قوله عن ذلك في رسالته إلى [illegible] عدد 25 ص 04 حيث يقول

(بدأت مشاكل الإنسان عندما استطاع الكلام)

والجهل [illegible] عدم الكلام وهو [illegible] لأن فيه سلامة [illegible] الشقاء ويحدد

شحاته موقع الإنسان في حركة المعرفة فيقول في الرسالة نفسها

(ما أكثر ما لا نعرف وما أروعه!

إن مجهولات العالم لا تحصى ولا تزال تحتنا أكثر مما نحن فيه، وإن كل شيء يفقد قيمته وتأثيره في سرعة مدهشة، وقد تبين أن العلم يكشف في حركة تقدمه جهلاً أكبر مما يكتشف

ما أوضح الشمس ... وما أسأل المجهول!

إلى متى تظل الحياة حافلة بالألغاز)

ثم يتخاطب بنبرة ساخرة من جهل الناس وعدم قدرتهم على محاولة كشف الحقيقة فيقول

(الناس بحاجة إلى شيء يخلصهم من سخف المعتقدات، إن الناس يعرفون كيف يسيرون على أقدامهم ولا يجربون مرة السير على عقولهم ولو بمجرد الرياضة (22)

ولكن مصائب الإنسان يعقل ويفكر وهو لا يعقل، فالحياة للإنسان ورطة كبيرة وهي سحابة عابرة، ومأساة المعرفة سرها مصابة سوداء، ويصبح العقل كارثة على الإنسان، إذ يمنعه من حيوانيته ويحرمه منها كي يكون إنساناً ... يقول شحاته

(كم كان الإنسان سعيداً قبل أن يكون له عقل ... وكم كان سعيداً قبل أن يخترع القطيع ... ويرتدي الملابس ويركب الأشياء، كلما تضخمت معرفته ... تمنى أن لا يكون في وسع الإنسان أن يرجع من رحلة المعرفة ص 59)

فالمعرفة هي مفتاح الحقيقة وهي ما يميز الإنسان عن الحيوان، فهي إذاً الأمانة كما وردت في الآية الكريمة حيث رفضتها الكائنات الكبيرة وخافت منها وتكفل الإنسان حملها (إنه كان ظلوماً جهولاً) وهذه هي جرثومة شحاته التي تقف وراء مصائبه، لأنه وعاها حيث عقل عنها (الجرثومة) فصعق شحاته عنها أعتابهم ...) ولقد كان شحاته معتنقاً لهذا المذهب ... وهو ما عنه في محاضرته عن الرجولة بقوله (والتجريد مبدأ قديم لي أو هو مرضي الذي لا أشعر منه، عرفني به من عرفني طريقتي في الحياة، ومن قرأ نظراتي القديمة في التحبير والنشر، في الفضائل والرذائل وفي الحب وفي الشعر ـ 22)

ما معنى التجريد الذي هدف إليه شحاته فقد شرحه بقوله (لا يكون النظر في حقائق الحياة وبفكرة خالصة إلا من أناس يرون أنفسهم فوق قيودها وعواملها، وهؤلاء

يدعون بالمجانين تارة وبالفلاسفة وحتى الحكماء تارة لأن حظ الصعاليك والمبدي والمرغوب يرتبط دائماً بحظ الله على أنهم والمتصعلكين فيه من المدح والتعنيف محاضرة الرجولة 22)

وهذا النوعي المتكلم بالنموذج أوقع في نفس شخصياته خوفاً مضطرباً من المجهول [illegible] من يحفظ له [illegible] في مراحل حياته حتى طوّقه أخيراً، وحبسه في غرفة في [illegible] معزولاً عن الناس لا يلتقي به أحد منهم، حتى جيرانه [illegible] الناس في السعودية [illegible] صاحب ذلك الاسم (حمزة [illegible]) [illegible] في الماضي وقد [illegible] مع أنه حي [illegible] وهؤلاء الذين [illegible] [illegible] عنهم خطاباتهم ومترفقاً بنارها

وخوفه من المجهول هو [illegible] الخوف النموذج من [illegible] [illegible] من [illegible] ومن [illegible] من السقوط [illegible] والمجهول [illegible] [illegible] المجهول من [illegible] [illegible] كما حدث مع [illegible] [illegible] الخوف من المجهول [illegible] [illegible] الإنسان [illegible] ذلك يعود [illegible] [illegible] التي تحاول أن [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] تجديد في هذه [illegible] أن يكون من [illegible] [illegible] [illegible] الأفكار [illegible] [illegible] لأ [illegible] والتجديد [illegible] [illegible] أن يقيم [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] ليس سهلاً كما يظن [illegible] (23) وصلة هذا [illegible] بالنموذج وخوفه من [illegible] [illegible] تحديد [illegible] (الفاتحة [illegible]) [illegible] الإنسان في [illegible] يعيش مع هذا الخوف كثيراً وشخصياته [illegible] هذه القصة يتحدث عنها مع [illegible] [illegible] الإنسان [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ولوقه

[illegible] [illegible] مجهولة [illegible] ما يرمع [illegible] [illegible] يخرجه الإنسان [illegible] [illegible] في [illegible] [illegible] في كل خطوة [illegible] [illegible] في كل [illegible] من [illegible] [illegible] [illegible] (24) [illegible] هذه [illegible] [illegible] الإنسان [illegible] [illegible] الحالي حيث [illegible] شخصياته [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] بعد انشقاق فجر الحضارة آلاف السنين [illegible] [illegible]

تعلن القصة وقد غدت في نفوسنا قيمة محفورة [illegible] الرغبة [illegible] كله ويرتقب ويسائل المبدع ويصحب مسالك العقل ويدرب المحاولات [illegible] يخشى الظلمة، ومن [illegible] فراقبت [illegible] من حركة مجهولة فيها [illegible] يخشى [illegible] والموت والمفاجآت المفجعة فيها [illegible] (44)

والإنسان عندما يتكور هذا التكور الذي كان قد حرمه من الأمن والسكينة وحيد في الجوف والظلمة [illegible] شخصيته

[illegible] كتب [illegible] معبرة [illegible] (بعد [illegible] فيها [illegible] خطوة، محاولات الموت [illegible] و[illegible] وصادرة و[illegible] رائحة الموت في كل شيء ـ 44)

[illegible] بالنموذج [illegible] أبداً أن [illegible] شحاتة [illegible] من الأدباء والمبدعين، وذلك لأنه يرى ما لا يرون [illegible] على [illegible] من جيلنا، مثل [illegible] عزيز [illegible] أحد [illegible] شحاتة [illegible] متسائلاً [illegible] أنه كان [illegible] بين [illegible] من كتب [illegible] ولكن، كيف يأتي [illegible] الفني [illegible] في تجربة دون [illegible]؟ [illegible] شحاتة [illegible] لا [illegible] كشخص سوي، ولكنها [illegible] في [illegible] من السلوك [illegible] غريبة لأنها لا [illegible] وكل [illegible] في [illegible] شادة [illegible] عن [illegible] وعجزه عن معاشرة [illegible] وعزوفه عن [illegible] الشخصي والشهرة، [illegible] في [illegible] موقفه [illegible] بهذه [illegible] في كل مرة [illegible] بهذا النموذج الإنساني الفريد في [illegible] في الأدب العربي كله [illegible] ولا نرى [illegible] شحاتة في نموذج [illegible] الشخصيتين في [illegible] كل واحد منهما [illegible] شخصية في التكفير!

• • •

(54) عزيز [illegible] حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف 34

والخوف عند الإنسان ضيع فيه متمكّن في نفسه كامتداد لماضيه، ويبدو أن الخوف [illegible] في الإنسان يتحقق منه ولكنه غريزة [illegible] بها من الأسباب ما يجعلها طبيعية [illegible] شخصيته [illegible] (إن ينبغي للإنسان أن يخاف [illegible] كان ينبغي أن يكون آدميّاً [illegible] (71) ولا يباط الأمر بين الإنسان وبين آدم وبين الخوف الموروث، [illegible] في قوله (آدم) هذه الصفة الخاصة بعناصر الثلاث: الإنسان + آدم + الخوف. ولذلك يقول [illegible] (إن الإنسان إذ [illegible] على وحي غريزته، [illegible] بالمخاطر [illegible] الخارقة، كأن خارج من حدود غريزته وتطرفه [illegible] في حدود [illegible] أو مطالب المواقف واندفاعاتها ونهب حدوده الخاصة ـ 72)

ويبرز الخوف في شعر شفيق [illegible] والعشق [illegible] مثل قوله:

وعاتبته في الصبر قالت فأنصت   وقد ساءني في [illegible] العطل
أتون لها ـ والصبر [illegible] ـ   [illegible] المعصوب [illegible] ركن
[illegible] في [illegible] إلى [illegible]   ولكنه [illegible] الذي [illegible]
[illegible] بأسباب الهوى كيف [illegible]   [illegible] جوع الغريزة والإثم
ولم أر مثل الحب [illegible]   [illegible]
ولكنه [illegible] وسرحها   ولكنها [illegible] كان أفندة [illegible]
[illegible] بالمدام [illegible]   ولو [illegible] الخطيئة [illegible]
[illegible]   وكيف [illegible] ولم [illegible]

• • •

تطلعت في الليل البهيم نواظري   [illegible] وقد أودى [illegible] الدجى

• • •

[illegible] في عهد [illegible] نحو [illegible]   حرام على [illegible] العشق والأمر

وفي أبيات أخرى يقول في قصيدة[56] (الرجل المودع)

وعدا برحمة ربه متطلبا   [illegible] ـ وأي [illegible] يخاف

(55) خفاجي: الشعر والتجديد 248

(56) شجون لا تنتهي 68.

يا أنت إن فتنتك أمسية حالم ... هام النسيم بها فصفق الأعشاب

وفي مناجاته حقيقة هذه المدينة الساحرة التي [illegible] شحاتة [illegible] أن يكون له كالتفاحة لآدم في عرائه وفي [illegible] يقول كاشفاً لها عن حبه وشغفه ولكن بخوف وتوجس من الإخفاق [57]

زينة يا فتنة الحياة لقلب ... [illegible] في هواك [illegible] وشيق

سحرته مفاتن منك لتخلد ... [illegible] من [illegible] مسروق

كم يكر الزمان [illegible] الخطو ... [illegible] [illegible] [illegible] وريق

ويذوب الجمال في لهب الحب ... [illegible] [illegible] وهو [illegible] غريق

متجسساً به في دجى الليل ... وقد [illegible] النسيم الرقيق

مقبلاً كالمحب يدفعه الشوق ... [illegible] من [illegible] [illegible]

• • •

وما دام شحاتة قد تبع هذه المرحلة [illegible] في وعيه بالنموذج، وفي [illegible] به، فإنه أمام حقيقة أكيدة هي: أن من [illegible] بحقيقته وأدركها فلا بد أن يسعى للخلاص، ويسعى شحاتة للخلاص منه عن طريق (التكفير) وقد [illegible] فكرة التكفير في [illegible] بين [illegible] فيقول في الرسالة رقم 28 ما يدل على [illegible] بالخطيئة وتطلّعه للخلاص عن طريق التكفير، وفيها يفرق شحاتة بين أن يعيش المرء وبين أن يحيا، فالعيش للعاطلين، والحياة تكون لمن أراد أن يرتقي بنفسه فوق مستوى العيش البهيمي، ولكن [illegible] ضريبة [illegible] شحاتة [illegible] وكبيرة [illegible] إحساسه بالخطيئة الآدمية. يقول شحاتة:

(إن أي تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمناً كبيراً يتحتم علينا أداؤه، هو ضريبة أن نحيا حتى أن نعيش

إن الذين يعيشون فقط [illegible] كالآخرين لا يدفعون هذه الضريبة التي [illegible] كما [illegible] في ظلمة حياتهم شمعة مما يتساقط عليهم من دموع [illegible] [illegible]

كان [illegible] الأسطورة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] كذا أن [illegible] [illegible] [illegible] السماء، إنه [illegible] [illegible] وكذلك من يحتمون با

(57) [illegible] الشعراء الثلاثة 39 - 40

يحيو[illegible] حياة ترتفع عن مستوى [illegible] [illegible] جرير (2).

[illegible] يخص شكلاته بنفسه دون غيره من [illegible] فهذا شبان يطرحه شكلاته على نفسه قبل أن يطرحه على، إذ يقول

(ماذا [illegible]؟ [illegible] الاسعاد [illegible] [illegible] الذي يعيش نفسه ويستقر فيه الآخرون كل الآخرين؟؟)

ويجيب شكلاته عن سؤاله قائلاً

(لا [illegible] لأنه [illegible] التي [illegible] في كل شيء [illegible] و[illegible] الظروف التي تحدد خطوط [illegible] وعزيمة [illegible] لكي [illegible] [illegible] منها واعياً [illegible] غير واعٍ [illegible] مسؤولاً حتى في نفسه عما كان ويكون)

[illegible] [illegible] لأحد أن [illegible] [illegible] شكلاته بالسوداوية و[illegible] بالقطيعة، ثم [illegible] بها [illegible] غير واع فهو [illegible] [illegible] على نفسه [illegible] [illegible] مسؤولاً عن [illegible] [illegible]، و[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] رحمه الله ـ أن يحظى [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في [illegible] رقم 10 ص 54 ([illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] لا [illegible] [illegible] إلى [illegible]، [illegible] موقف [illegible] والشهادة في سبيل الله [illegible] [illegible] [illegible] أن [illegible] في هذه الأمة)

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] لا [illegible] [illegible] [illegible]؟ لا [illegible] موضوع [illegible] [illegible] [illegible] الشابات لتنيري به ظلمة نفوسهن)

[illegible] [illegible] هو [illegible] [illegible] [illegible]، وهو طريق العودة إلى الفردوس [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] من الجنة وهو موعود بها [illegible] [illegible] طريقها، [illegible] [illegible] يمضي [illegible] شكلاته، [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] شكلاته لابنته

(ماذا تقولين؟ ألا ترين أن [illegible] [illegible] جدير بأن [illegible] [illegible]؟ [illegible] [illegible] [illegible] المرء [illegible] [illegible] [illegible] المكشوف

[illegible] لأن [illegible] يسمي "لا تكون لنا [illegible]؟ و[illegible] يسمي آلا [illegible]؟ 59

فالاستشهاد [illegible] هو الحل [illegible] لمشكلة [illegible] ومن دون ذلك [illegible] [illegible] [illegible]

معنى قوله: (لا تكفي الندامة لمحو أثر الذنب ... التكفير هو الذي يكفي ... ص
عقل 52)

وشخصيته بتكانته المفرط وحسه المرهف يبدو غريبه في عالم يوصف بالسداد في عينه، ويعرف أنه بدونه تكاد تكون حملاً فردياً تقسر عليه هو فقط، وأن الآخرين قد لا يحتملون بسبب أثر يستدعي الوقت في حسابهم. هذا أمر علمته شخصيته يقيناً، ولكنه يعلم أيضاً أن من هذه حالهم يسمو بأكثر من حيوانات تعيش وهذا يختلف عن حاله هو التي هي حال (إنسان يحيا) وفي ذلك يقول:

أن كل حيٍّ يفعل على (إنسان يمكن أن يفعله، ويفعل بعيداً عنه. ولكن أين حساب المسؤوليات التي يحملها (إنسان عن الحيوان؟ ... ص 9

رحمك الله وعفا عنك بها الذي... بعد ... بعض ... من يستطيع حمله من أعباء البشر وهمومهم وخطاياهم التي مانوا عنها مقدرين وسامو غريري الأعين ومضيت ... بيتك ... عليهم ... غريبة ... ولا ... بك، وهذه حال كل غريب مثلك عاش غريباً ومات غريباً ... الأمر حمله ... ورضوانه

وعاش شخصاته مستمراً بحفظه الصدق مع الله، بحفظه بعديه ... عبر عالم بحيم بذنب ولا مغرياتهم، وكان ... هو الشهرة والمجد كأديب ... ولكنه أبى ... التحبه الزائل ورفضه، حتى إذا ما ... مرة أو غلط في حقه أحد مريديه، ... شيئاً أو كتب عنه، ... شخصاته بتسجيع هذه المعقه بكل ما عليه من ... ولتكلفه والتحفيه ... وباستكر ... حق ... مثل قصته مع ... أجريت معه في جريدة الأهرام حيث أثنى عليه المحرر ثناء كبيراً، وكتب ... المصدر ... جريدته ... أحد جيرانه في العمارة التي يسكنها في ... حارة ... ولا أديب ... ولكنه لم ... إلى عالم هذا ... ويبقى ... ومعه ... بشأن هذا ... من قبل ... ينتهي ... هذه المشاعر المتصحرة في نفس ... حتى ... من ... شخصيته بشأنه جريدة، ... لا ... المقصود بهذا الكلام المذكور في ... ولكنه مجرد ... في الأسماء ... أديب مشهور ... في ... حمزة ... شخصيته الذي أسميت فهو ... عادي ...) ...

شحاتة توبة هذه المحادثة (و بصرف النظر بعد أن يأسف ، الذي هو [illegible] الذي حدث ـ (إلى ابنتي شيرين 16)

وهذا ذنب هذه [illegible] مع نفسه التي ظل يعمقها جزءاً بها على خطيئته. لا ذنب وجه من وجوه التكفير [illegible] بالأمانة [illegible] وعدم نشر شحاتة لأدبه [illegible] وتحريره[58] فقصائده [illegible] توبة على [illegible] المعهود إذ صار الغرض منه ديوان لأن الدنيا في [illegible] لم يكن هدفاً له [illegible] هي [illegible] بهذه [illegible] كي يجعلها [illegible] الفردوس [illegible] كان يعود شحاتة (لا شيء يعطي [illegible] عند الموت [illegible] 59 وذلك لأن [illegible] أبد. ولكنه [illegible] من [illegible] العودة إلى الفردوس [illegible] العودة إلى الله حيث يتحقق [illegible] الله [illegible] الأعلى، وهو الصادق [illegible] الأمر [illegible] وهو [illegible] كما يقول ابن القيم [illegible] الأمر [illegible] يكون من [illegible] أن يكون [illegible] [illegible] من [illegible] شحاتة، لأن المجد عارض دنيوي لا يتفق مع [illegible] (النموذج) ويتعارض معه [illegible] لأنها ليست [illegible] [illegible] وجودها [illegible] كتابة [illegible] أدب [illegible] الأدب على أنه وسيلة ولا على أنه غاية [illegible] كان [illegible] شعوري [illegible] وحرارة [illegible] محولة بالفردوس إلى خلده)[59]

والأدب عنده إذاً يصبح وثيقة [illegible] وكل وثيقة [illegible] فقصد منها الإدانة فإنها تقدم إلى المحكمة المعنية بالنظر [illegible] وتقديمها إلى [illegible] وليس من شك [illegible] محكمة [illegible] هي [illegible] من أن [illegible] على [illegible] فمحكمة شحاتة هي شحاتة نفسه، وذلك [illegible] الأدلة والوثائق [illegible] في الشعر والكتابات، على شحاتة [illegible] فإذا فرغ منها وأطلق الحكم في القضية، وأثبت

58 ذكر [illegible] الأساتذة محمود [illegible] عبد الله [illegible] عبد [illegible] [illegible] من [illegible] يحمل [illegible] أن أتخلص كل [illegible] [illegible] من كل [illegible] [illegible] إليه [illegible] محمد [illegible] 14

(59) المرجع السابق

الخطيئة تكون، ولكن قد أدت الغرض منها، وهو تهيئة الخروج. وهذه نهاية طبيعية لقصائد لا ينطبق عليها أنها ولادة جديدة. ولكن أكثر هذا هو رأي حمزة شحاتة فيها، فهو عندما يخرج القصائد على مجموعات في كل مجموعة سبع قصائد أو ثلاثة، فهذا معناه أن دور هذه المجموعة الحقيقية مفتوحة قد تم، وليس لقدرتها سبب وهي ليست تنسى بكل تأكيد. فمن شروط ذلك؟ ولكن لمعاداة الآخرين. ومن هم هؤلاء الآخرون؟ إنهم الأعداء! إنهم سبب البلاء ومصدر الكارثة. إنهم الأعداء وهكذا قال شحاتة:

(نقدت إلى المشنقة صامتاً... لا أدافع عن نفسي أمام محكمة سكانها أعداء.

رفات ص54)

وهذا مبدأ حدده شحاتة. فالآخرون هم الأعداء. والقصائد تدافع عن النفس، أو في أن يتقدم إلى المشنقة صامتاً... والمعضلة الصعبة هي أن المحكمة صاحبة الحكم، ليموت بشرف ونبالة... ليموت شهيداً وتعود النفس إلى بارئها حيث تجد العدل والحق.

ونحن عندما نجد كل هذا، نشعر بمستوى إدراكه ووعيه، ومع هذا يفكر في نفسه الشعرية ويقيمها، فقد تكون أمام حالة غير عادية. والتعامل معها يتطلب وسائل غير عادية. فهذا يعني صفة الشاعر في نفسه. وإذا هو عرفها، فلم يكتب الشعر إذاً؟ وإذا هو كتبه فلم يحرقه؟ ألا يكون إحراق الشعر موقفاً معاكساً تجاه الشعر؟ وهذا يعني أن للشعر قيمة خاصة، وأنه ليس هراء. حتى في نظر صاحبه مهما يقع في نظرته نعم. إنه يعني أن للشعر وظيفة وقد أداها.

وهذا موقف نفسي حاد الانفعال. وهو يكشف عن عصبيته وشدوده. ولا بد أنه موقف عقلي أيضاً، لأن كل عارفي شحاتة من الأدباء والشعراء يصفون شخصيته بأنه رجل في منتهى الحكمة والعقل، وأنه رجل يتمتع برؤية ثاقبة ترقى به عالياً فوق كل أصداء الواقع وأبعاده. وهو بذلك يكون حكماً نافذاً على نفسه. وقد سجل هذا نفسه قائلاً:

ما حاجتي إلى إثبات شيء أن أقتنع بصحته، حين لا يكون في نفع من وراء إقناع الناس به. رفات 110. يكون جوابه على ذلك بهذا يتوقد فيحرق ما كتبه في العامين الماضيين.

وبذلك نتفجر الكارثة صامتة حادة هونها على ضمير حمزة شحاتة في كل مرة يفعل

النموذج عنه نشرت معظم القصائد من مخطوطه إلى إحدى صفحات مجلاته ونظراً لأن كلاماً كتبه شحادة إلى عبد الله خياط رئيس تحرير جريدة «عكاظ» في جدة، حيث نشر خياط قصيدة لعمر شحادة وأرسل له الذي يريد بعد نشر هذه القصيدة، فكتب شحادة إلى خياط مرغوباً من ذلك ومما قاله في هذه الرسالة:(60)

أيا من [illegible] يهبط من السماء أو يصعد من الأرض

إنها الخمرة الأولى التي يشعر فيها شعر مهمل لا يساوي ثمن الورق الذي يكتب عليه، هذه الخمرة [illegible] ولكن [illegible] في [illegible]

في [illegible] كما يقال أي شعر عن عرس أو مأتم أو بضاعة

كان على من يريد أن يرى [illegible] أي كلام منثور أو منظوم أن يفرغ ما في جيوبه بلا تردد

[illegible] لا فرح فيه، [illegible] كان [illegible] الإعلان التجاري بخمسة قروش؟

[illegible] الناس من الصحف على المحصورين الذين [illegible] أجورهم [illegible] بتقصير

[illegible] لا أن في نفسي شعوراً [illegible] يبقى للإنسان [illegible] كل شيء [illegible] وتجارة؟

لا ينبغي أن يظن [illegible] يجب ألا يشترى

لا شك أن الشعر هو الذي [illegible] بالشعر وبكل شيء [illegible] من التكسب بغير المديح؟ الشعر الذي [illegible] الشاعر [illegible]

دعني أفكر في هذه أيها الصديق

قد يبرز [illegible] لا [illegible] ولا تقل وطأة الإقتار في حالي.

---

(60) في رسالة خاصة [illegible] الأستاذ عبد الله خياط [illegible] شحادة

يا صديقي، هناك شيء لا يعلمه الإنسان عن نفسه وانفعالاته بأي شيء، بعد [illegible] هذه ضرورته، ولكن لا ضرورة في هذه الضرورة [illegible] الكلام في بحور وقوافٍ، وكلمات موحية [illegible] وخيال [illegible]

كل هذا عناء تقليدي، لا تعين عليه [illegible] وهمومه وضغوط حياته وحاجته إلى وقته وأعصابه

وأعود [illegible] (2000 [illegible]) [illegible] هذه [illegible] هذه المرهفة

إني أشعر بالحزن [illegible] في [illegible] لأني [illegible] أي قدر من الشعر [illegible]) لا يستحق ثمناً باهظاً كهذا

هي عملية غير مشروعة [illegible] لا [illegible] أنها شيء [illegible]

[illegible] لا [illegible] عن عبارة [illegible]

[illegible] العادة [illegible] الشعرية [illegible]

[illegible] الشعر إنسان غير [illegible] وأن الفرق بين الشعر والمرسوس بسيط جداً)

هكذا يصرح [illegible] بصديقه كي يخلصه من [illegible] و[illegible]، [illegible] لأنه [illegible] [illegible] وأعب [illegible] وربما [illegible] إلى [illegible] بالسعة) [illegible] كخروج آدم إلى الأرض [illegible] (الشعر) يعني أن [illegible] الإنسان [illegible] [illegible] هذا [illegible] الذي هو [illegible] مادي [illegible]؟ مع أن الشعر [illegible] هو الشعر الذي [illegible] الشاعر [illegible] دون غيره) فهو [illegible] للآخرين، [illegible] لأخرين [illegible] خطر، [illegible] حياته [illegible] على [illegible] من أن [illegible] يوماً فإنه كان يحرق ما [illegible] لديه، ولذلك ضاع أكثر شعره، [illegible] بأن [illegible] بين يدي بعض أصدقائه ومحبيه [illegible] لنا [illegible] بعد موت الشاعر ولكن أغلب ما [illegible] ما زال مخطوطاً

أما ما نشر في حياته فكان يُسبب له ألماً شديداً في [illegible] كما رأينا في رسالته إلى

حياته. وكما يرى [illegible] في رسالة منه إلى عبد السلام الساسي[61] جاء فيها: (وهي في أواخر حياته بعد أن فقد بصره)

أخي الأستاذ عبد السلام الساسي

قرأت في صحيفة [illegible] ما نشرته عني في عدد عكاظ (1959 [illegible]) فشعرت [illegible] [illegible] كيف [illegible] [illegible] عرضت [illegible] [illegible] [illegible] الكثيف

وسألت نفسي [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] نحو هذا [illegible] المنصرف؟ وعلى ماذا؟ أعلى كلام [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في الشكل المعهود للشعر من وزن وقافية

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في شعر أشكالها [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] إلى [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] أن يطلع للناس فهذه مسألة أخرى)

[illegible] يكن [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] لأنه [illegible] [illegible] لا [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] أكلا من [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] إذ صار [illegible] فهو السراب [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] بالحقيقة فهو كشف [illegible] [illegible] [illegible] العربي في [illegible] بشكلها الأعمق.

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الساسي قائلا

(حسبي [illegible] [illegible] من هذه [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في [illegible] أعرف أنك ستوفيها

[illegible] كان من [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] يرى أنه غير أهل [illegible] [illegible] من يكره [illegible] [illegible] [illegible] هو أهل له [illegible] [illegible] كما من [illegible] الذي يكره [illegible] حقا، فكيف أرضاه باطلا؟

(61) السابق

وأنت ومن يعرفني من الناس يعلمون أني أبغض الشماتة في جميع [illegible] فقد كتبت [illegible] ذكرنا أحوالاً [illegible] يكره [illegible] حتى عنك كصديق [illegible] إلا [illegible]

[illegible] يا صديقي أني لا أكره [illegible] لكي أظهر [illegible] الموضوع، لأن [illegible] الموضوع لا يمكن [illegible] لأن [illegible] ولا [illegible] على التحقيق)

والفقرة الأخيرة في هذه [illegible] تبدو غريبة [illegible] عن مفهوم النموذج [illegible] كيف يلقي شخصه [illegible] من [illegible] مواضع [illegible] يكن [illegible] من الثناء تواضعاً فما سببه إذاً؟

[illegible] لا [illegible] في [illegible] بجعل [illegible] غير [illegible] النص [illegible] على [illegible] النموذج كي [illegible] على النموذج يكون [illegible] لأنه [illegible] في [illegible] النموذج [illegible] وهو [illegible] كامل [illegible] في [illegible] الرسالة كلاماً لا يمكن [illegible]

(أسالك الرفق بي

[illegible] بعد أن [illegible] الله [illegible] على ما فيها

[illegible] لكي [illegible] وجهها

والحمد لله على ما كان ويكون)

رحم الله [illegible] في [illegible] برداً وسلاماً في [illegible]

[illegible] هذه [illegible] على (النموذج) [illegible] فيها [illegible] من [illegible] وهو [illegible] في [illegible] 388 هـ (968 م) [illegible] يعني أنه [illegible] في [illegible] النموذج [illegible] خمسة وعشرين [illegible] في سنة 363 هـ (943 م) [illegible] كان عمره خمسة وثلاثين عاماً، لأنه وُلد في مكة المكرمة عام 328 هـ (908 م) [illegible] بتحولات حياة [illegible] مع [illegible] إلى [illegible] عام 364 هـ (944 م) [illegible] وهو تاريخ [illegible] على [illegible] أي شيء من [illegible] حتى إنه لما [illegible] إلى مصر لم يشأ [illegible]

أن يتواصل مع أحد من أدبائها، على الرغم من علو الأدب فيها في ذلك العصر وازدهاره. ولهذا فشل شحاتة على كل محاولات تردد إلى المجتمع الأدبي في القاهرة وقد حدثني الأستاذ عبد الله عبد الجبار (في مقابلة خاصة لهذا الغرض) عن فشل كل المحاولات في إشراك شحاتة في أي نشاط أدبي عام أو خاص. ويقول عبد المنعم خفاجي (دعوناه بجماعة أدبي) ("الشعر والتجديد" ص 81) ومن العجيب [illegible] حتى أنه كان عندما يهم بزيارة الأستاذ عبد الجبار في منزله في القاهرة يرقب الزيارة بعد أن يتأكد من انصراف الجماعات (رابطة الأدب الحديث) التي كانت تعقد في دار الأستاذ عبد الجبار حيث كان أمين سر الرابطة. هذا على الرغم من شهرة شحاتة في الأدب قراءة وكتابة ومصاحبة مع خاصة أصحابه. ويبدو أن إقامته في القاهرة [illegible] الوضع، إذ لم يكن أحد يستطيع أن يخرج شحاتة عن أمر عقد النية عليه. كما هي صفة حمزة في كل أمر من أموره بشهادة كل عارفيه.

وربما [illegible] هذا التمثل في هذه العزلة 1363 هـ يأتي بعد نشر حمزة شحاتة لمحاضرته عن (الرجولة عماد الخلق الفاضل) بأربعة أعوام، وكأنه بسحبه لها [illegible] والمحاضرة في ذاتها تمثل حدثاً أدبياً صادماً في مسيرة الأدب الحديث في الحجاز ودليلاً لجرأتها وقوتها وجبروت فكرها بالنسبة لزمن حدوثها. إذ لم يكن المجتمع الأدبي في مكة عام 1359 هـ (1940 م) مستعداً لمواجهة كاتب يأخذ الفكر أخذاً جديداً. وهو ما جعل حمزة شحاتة في محاضرته التي أخذ إلقاؤها أربع ساعات على محاضرتين متتاليتين [illegible] لأسباب بلاغة شحاتة أسلوباً وفكراً، مما أدهش الناس في مكة وأدى إلى توقف ندوة الإسعاف عن متابعة المحاضرات خوفاً من العدوى وكرهاً. المهم أن المحاضرة حدث أدبي هز كل الموازين في المجتمع، وفي نفس صاحبها. فقد كان للمحاضرة مفعول على شحاتة استحوذ عليه وصرفه إلى وجهة جديدة في حياته في 1363 هـ حيث خرج من الحياة وهو فيها، وفصل بين روحه وجسده، وبين [illegible] قبل أن يتولى الموت ذلك. وهذا هو معنى موت شحاتة. [illegible] أن يموت في الوقت المناسب (رثاء 96). وهذا الوقت المناسب لشحاتة هو عام 1363 هـ ولكنه لم يمت في هذا العام موتاً عضوياً، ولكنه خلص من نفسه بعضاً من شقائه النفسي فتولى قتل نفسه بما تيسر له من إمكانات. وكان أمامه أنواع من الموت لا بدّ أن يختار من بينها.

كان هناك الحل العربي لأزمة [illegible]، وهو أن يكتب المرء نهاية حياته بالانتحار

ولكن شحاتة يرفض هذا الحل لأن حياة الإنسان جزء من الأمانة التي حملها وإهدارها إهدار للأمانة وخيانة للعهد، ويسلك طريقها الإسلام ونهجه كممارسة [illegible] وشحاتة قوي الإيمان بالله ورسوله وكتبه [illegible] الإسلام، وهذا [illegible] موقف محسوم منذ عهد مبكر [illegible] وذلك [illegible] في إحدى قصائده الأولى[62]

يا نبيل لا تأس من فوق الحجى   فليعلن الشاعر إذعانه
بصيرة الدين وعن غيرها   رد عن الحائر إيقانه
مقودنا للخير في حكمة   مروي لهيب القلب عرفانه
حل علا الله وقرب به   ضمائر منهم [illegible]
[illegible] الخير [illegible]   ومستميح الله غفرانه

ويستمر هذا الحل الديني عنده كل حياته، ويرده في رسالته إلى [illegible] ويبدو استبعد الانتحار كحل للأزمة.

أما الحل الثاني الذي يبدو في موقف [illegible] فهو (الشعرية) أي رفض البشرية المتمثلة بعلاقة آدم مع حواء، كي يحتمي [illegible] في مأمن من [illegible] حواء [illegible] المفاجئة. ولكن هذا الحل [illegible] على شحاتة [illegible] بالزواج، فوقع في الخطأ [illegible] الذي قاده إلى [illegible] مصائب، فيتزوج مرة أخرى وثالثة، ويطلق مرة وأخرى وثالثة. وهكذا هو [illegible] أخطأ مرة يقع في سبيل الأخطاء. وفي ذلك [illegible] شحاتة عن الزواج (الزواج الأول غلطة، والثاني حماقة، أما الثالث فهو انتحار [illegible] وهكذا يقع شحاتة في [illegible] المحيرة [illegible] في (الانتحار (الزواج الثالث) و(الانتحار [illegible] الخلاص)[63]

نعم لقد كان معروضا في [illegible] لا يتزوج، [illegible] حياته، ويصير كالمعري، وقد [illegible] شحاتة معريا ولكنه [illegible] عن خطه ووقع في الأخطاء مرات ثلاث [illegible] نموذج سابق هو أبو العلاء المعري [illegible] شحاتة، فهو واع بالمحنة، [illegible] في [illegible] من نفسه، [illegible] التكفير ونقله [illegible] على الجاني، وهذا [illegible] (المعاصي) وهو الخروج من الجنة [illegible] في سنة 363 هـ

(62) را: الشامي، المعرفة الثلاثة 35
(63) را: صفحات 71، 174 - [illegible]

(1943م). وليس غريباً ذلك من رجل أصدق من كونه في هذا التاريخ كان ينشر أدبه في مصر[64] وفي جريدة صوت الحجاز، وكان يغشى مجالس الأدب في مكة المكرمة وفي جدة، ويلقي المحاضرات كما أنه كان عضواً في أول نادٍ أدبي في جدة[65] أمّا بعد ذلك فلم يبح بلا شيء من هذا على (إطلاقه) على الرغم من أنه استمر يكتب الشعر ولكن بعيداً عن الأضواء الأخرى، وأسهم في حركة التجديد الشعري فكتب شعراً حراً وشعراً منثوراً ـ كما سنرى في فصول قادمة إن شاء الله.

ويحدث الموت الحقيقي فيصل شحاته إلى مرحلة الوعي التام بالنموذج، ويتصرف في ذاتي حتى إنه بناه على فلسفة النموذج. وقد صمت الشاعر منذ 1363 هـ حتى وفاته رحمه الله عام 1392 هـ (1943 ـ 1972م). وقد ظل شحاته يرى الموت حتى طرق بابه، وكأنه قد أعدّ نفسه منذ زمن طويل، حيث القبر الذي ظل يستعر صاحبه وطال انتظاره. وفي ذلك يقول شحاتة:

(وغيري بين هذه القبور فارغ يتثاءب
قد ملّ الانتظار الطويل كما مللته
فمتى يعتنق التراب التراب
ليخمد هذا الأنين
يتصل بالزمن
(ديوان حمزة شحاتة 52)

(64) في المختارات الشعرية التي جمعها الدكتور عبد المنعم خفاجي نجد تواريخ نشر بعضها في مصر وهي:
1 ـ صفحة الفجر/ المقتطف 1920 (الشعر والتجديد 439)
2 ـ حيرة/ المقتطف 1922 (الشعر والتجديد 441)
3 ـ ماذا تقول ... الأهرام/ الهلال 1924 (السابق 444)
4 ـ الحب المضطرب/ السياسة الأسبوعية 1927 (السابق 244)
5 ـ رجع الصدى/ المعلم (1340هـ) (السابق 442)
أما نشره في صوت الحجاز فإنه قل ما نشره من مقالات مع المواد التي ... كان لحمزة شحاته) كان قد نشر بأكمله في صوت الحجاز ... القصائد التي أشير إليها في مواطنها ما يغنينا عن التكرار هنا.

(65) نادٍ أدبي تأسس في جدة في منتصف الخمسينيات الهجرية (الثلاثينيات الميلادية) ... الأستاذ محمد عارف ... التي كان من أعضائه هو وحمزة شحاته والعواد و... انظر عبد السلام محمد علي مغربي أعلام الحجاز 144، 159

وهذا النداء المتواصل للموت رغبة مشروعة تامة تماماً (الخروج من الحياة وهو فيها) وكان مصيراً لديه مثل مصيره هو [illegible] كتب على كل إنسان أن يبقى مقهوراً تحت غطاء الحجب عن الناس [illegible] فالقصيدة تكشف لكم لا [illegible] أبداً [illegible] وبعد ذلك كتب عليه الموت والخروج من الحياة وهي فيها) ولم يسمح لعصائبه أن تمارس حياتها مع غيرها من أبناء زمانها [illegible] وفي ذلك [illegible] شحاتة [illegible] رداً على سؤال صحفي عن سبب عدم نشره لشعره

عبثاً حاول [illegible] التخلص من سيطرة شخصية السيد على اتجاهه [illegible] أنسج [illegible] ظاهرة قد تفسر ضعف الثقة في [illegible] [illegible] الشعور بالخطيئة[66]

نعم [illegible] الشعور بالخطيئة [illegible] [illegible] [illegible] شحاتة [illegible] إلى مصيره المحتوم [illegible] المصير [illegible] لم يجد له فيه مؤنساً غير العودة إلى الفطرة الطاهرة البريئة [illegible] حيث يشكو همه ويدع عينيه تذرفان [illegible] من دموعهما[67]

ودعيني على الطبيعة أشكو ... من مآسي الطبيع أحباء همي

شاكياً ما لقيت من عنت الدنيا ... إليها، إن الطبيعة أمي

غاسلاً بالدموع بالدم المقطع ... في ثوبي حرائر [illegible]

وبعد ذلك يبدأ [illegible] [illegible] [illegible] يحكم على [illegible] على نفسه

(تحت عرشي [illegible] ولم يعد لي علاقة بأحد [illegible] لا بالمصدر الذي لا يريد [illegible] بيننا لأي ريب في صدق [illegible] إلى [illegible] (34)

ويمثل شحاتة [illegible] قائلاً

إن [illegible] من التعب ضروري [illegible] [illegible] [illegible] في [illegible] جميعاً [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] و [illegible]

قطرات من الأحلام [illegible] خيوطاً من النور.

هذا العذاب الذي يحاصر كل إنسان [illegible] [illegible] [illegible] صورة من الاستشهاد [illegible] كل إنسان شهيد في سبيل أن يقف واقفاً [illegible] [illegible] [illegible] إلى أن يحقق هواه

(66) [illegible] [illegible] الأعمدو [illegible] [illegible] [illegible] 4

(67) من قصيدة [illegible] [illegible] [illegible] الموسوعة [illegible] 43

[illegible] في [illegible] ولكن الفرق أن الرحلة أصبحت [illegible] إني أشعر [illegible] وحدة شعورًا مخيفًا [illegible] أرى عريفًا [illegible] وأسمع أصوات ضحكات [illegible] إني أحلم في واقعي هكذا [illegible] أن [illegible] الأقدار التي [illegible] في أن [illegible] ولكن إلى حيث تريد)

[illegible] ألا تحرم [illegible] لأنه يلاقي [illegible]

[illegible] أن تحرمي من [illegible] سيجيء اليوم الذي [illegible] من الظلام [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] في [illegible]

* * *

68) [illegible]

لقد توسعت في الحديث عن صورة (الأم) في أدب شحاته، وذلك لأنها تمثل حجرة محاكة على حقيقته [illegible] الكتاب كله حديث عن هذا العنصر وتجليات، ولأن [illegible] بعض أمثلة من أدب شحاته ستكون فيها للعناصر الأخرى من صور النموذج. وسأكتفي هنا بأمثلة [illegible] على [illegible] سهلة. والقارئ يستطيع تتبع النموذج [illegible] على [illegible] شحاته [illegible] النموذج وعناصره [illegible] من [illegible] أن [illegible] كل صفات النموذج، فهي في حقيقتها [illegible] من [illegible] بالقارئ وإمكاناته [illegible] من الوعي ما يكفي لتكوين [illegible] في [illegible] في [illegible] لأدب شحاته [illegible] موجود [illegible] والعمل هو [illegible] والقارئ هو القاهر [illegible] كل أن [illegible] مكتشف [illegible] النموذج. والوصول إلى النموذج وحده يكفي [illegible] الصحيحة وهذه [illegible] وهو غاية ما نريد.

أن عناصر النموذج الأخرى وما [illegible] في أعمال شحاته فهي [illegible]

الفردوس: الفردوس يمثل ماضي الإنسان [illegible] السعيد [illegible] في [illegible] هذا الحلم في [illegible] الإنسان [illegible] في [illegible] المأمول. وفي شعر شحاته [illegible] فيها صورة الماضي المشرق [illegible] الماضي [illegible] النموذج [illegible] فيه [illegible] فردوس الشاعر المفقود، ومن ذلك [illegible] شحاته في [illegible] (69)

1 ـ وادنه في الحب حقبى أمره رهقا	هان بجتبي يهمو ناثر ملق
2 ـ يظل [illegible] ذكر الماضي [illegible]	فصار [illegible] راحته أن يسقط الرمق
3 ـ تحيى حيالات ماضيه له صورا	[illegible] وخمدت الآلام والحرق
4 ـ ورب ذكرى أثارت نفسي باعثها	ويلا يزلزل عزم الجلد والحنق
5 ـ [illegible] فرك من ماضيك رونقه	وأن حظك فيه كان مؤتلق
6 ـ وأن مسرح [illegible] الهوى [illegible]	حوى الحياة على [illegible] الهوى أنف

(69) نشرت في جريدة (المدينة المنورة) عدد 4896 ص [illegible] في 15/ 6/ 400 هـ

7 ـ وأن جدوليك السلسال مطرد — على جوانبه يسمو الزهر متسق
8 ـ يلقاك بالورد طفقا من مباهجه — وبالمعاني يسبي زخرف الحدق
9 ـ رفت عليه معاني الحسن ساهرة — فاقت بما ذاب من ألوانها السدف
10 ـ وأن محرابك القدسي كنت به — العابد الفرد يحبوك الرحب عبقا
11 ـ مقيم فيه بروض الحب خاشعه — ألقى عبيب الهوى من صدره ألقا
12 ـ فاليوم يورعني في مثواك حرمته — وعدت مشتهد من غيابه ترفا
13 ـ ورحمنت على أركانه منهج — عاد التحب به [illegible] الخفق
14 ـ والماء؟ لا ماء يا قلبي [illegible] ظمأ — ودع [illegible] يهلك به شرق

في هذه القصيدة [illegible] الشاعر مرهقة بذكرى ماضيه، فيجيء [illegible] عليه بهيام صوفي وعشق [illegible] لا يمكن أن يكون [illegible] ذكرى [illegible] [illegible] صدى [illegible] شخصه عن نموذج من [illegible] في اللاوعي الجمعي، [illegible] الزمن في [illegible] وقد [illegible] العادي الذي [illegible] الشاعر حتى يحرك صورة الماضي في [illegible] في تعارض مع الحاضر [illegible]

وفي البيتين 10 ـ 11 نجد صورة [illegible] في [illegible] حب [illegible] الله وحده ورضا لا يدركه كثير

وفي البيتين 2 ـ 3 يجد [illegible] صورة الحياة بشغف المرء دائماً في [illegible] ويستطيع [illegible] هذه الصورة على مواقف كثيرة في [illegible] [illegible] التي يماثله

ويسمى القصيدة [illegible] الحبة لأن الماء هو [illegible] كما ورد في القرآن الكريم ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ (الأنبياء 30) [illegible] على القلب غير [illegible] الفردوس وهذه [illegible] الشاعر [illegible] دون العودة إلى الفردوس من غايته، وهي هدف يكون [illegible] سواء شقاه وعناه أي ظمأ

وفي قصيدة (المعنى الحائر) [illegible] بين الحاضر والماضي، هذه المقارنة التي تقوم على رفض الحاضر لأنه لا يشبه الماضي بوجه [illegible] ومن ذلك قوله[70]

(70) مخطوطة من [illegible] ونشرت في الشعر [illegible] 92 مع [illegible]

أنت معناي؟ لا فلست بآمل   أين عهدي بزهره والبلابل

وسماء المباهج تصبغ صبحه   صور الحسن كالمها في الجداول

ومغانيه والهوى من مغانيه   وأسماء وحبه والأصائل

ومحاريب قدسه وتراتيل   روحه وسحره، والشمائل

وخطى من أحب فيه وشدوه   وأعياد وصفه والمحافل

* * *

ليس معناي لا فقد كان معناي   جميلا وبين مغناك فاصل

ضاحكا كالربيع مستكمل الفتنة   كالخلد ظاهر كالخمائل

ثابت العهد والأمانة والحسن   رطيب والأوفياء قلائل

أين معناي، أين فيه ومغناه   وربيع أيكه والجداول

أين معناي؟ لا فقد كان معناي   رحيما، وبيني وبينك فاصل

ربما أنت هاتف من جحيم   قال معناي صورة وظلال

فإذا أنكرت معناك عيني   فلأني فقدت فيك المخائل

ولأني فقدت الحياة وكيفت   أماني وافتقدت الفضائل

راثيا حيث حسم أمسي المردي   حافلا بالمراء أو غير حافل

وهذه صورة واضحة الدلالة في مضمونها ومحمد سعيد العبادي عشر يشير إلى دور إبليس (عدو الخصيم) حيث عاش ليحقق سعادة الأرض وحقق بوعوده وعوده لآدم حيث أوقعه في الخطيئة

* * *

الأرض: الأرض ذات الصفي (إبليس الذي هبط إليه ذو) يتحدث عن ...
آلي كتب على النموذج ... وسوى، و... من ... يعود ... فلتحذيه
(... أية عقوبة لا ... شدة على أبي الأرض)
ويقول ... بعد الخروج من الأرض
من المؤكد أن من يعرف الأرض لن يعود إليها ... لأن سيحاكم على جريمة
كبرى ...)
ويقول

[illegible] يتخلص من [illegible] الأرض [illegible] من قيود [illegible]
[illegible] شيرين (111)

[illegible] على الأرض [illegible] محاكمة على جريمة كبرى [illegible] الآلهة [illegible]
[illegible] شحاذة متنكر

[illegible] تمتلك [illegible] بالحياة مع [illegible] لا [illegible]
[illegible] في قيود أكثر [illegible] أكثر؟ [illegible]
الشعاء)

[illegible] بالتأكيد
(112)

وفي رسالة أخرى إلى ابنه يقول معلناً تبرمه بحياة الأرض

[illegible] من أن قيودي لا [illegible] الانطلاق بعيداً خارج
هذه الدائرة المغلقة ـ 99)

ويصف العيش في [illegible] (الأرض) [illegible]

يا سرحة الجبل الطاري على [illegible]	[illegible] العيش والأحباء [illegible]
ماذا عرفت عن الدنيا وباطلها	[illegible] من أخفى [illegible]
قد [illegible] الأوراق [illegible]	من [illegible] على [illegible]
ولقد [illegible] عن مواردها	[illegible] الظامي [illegible]
[illegible] في قاع [illegible]	[illegible]
[illegible] الحياة [illegible]	[illegible]
[illegible] الأيس [illegible] في [illegible]	[illegible]
[illegible] على [illegible]	في [illegible] هو دون الناس [illegible]

وفي [illegible] الشعرية (شجون لا تنتهي) يقول

[illegible] على الأسى [illegible]	[illegible] من لا يجيب ندائي

(71) شجون لا تنتهي 58

(72) السابق [illegible] [illegible]
[illegible] عبد الله عياط

جمد الدمع في مآقيّ يا حب   وقرّ اللهيب في أعماقي

• • •

كم أغوص الأحزان واكب تيه   ضل في لا نهاية سوداء
يا دروب الهوى تغطيت بالورد   على الشوك غدراً في السماء
فالضحايا من تحته مهج حرى   ومن فوقه رؤى شعراء
هكذا أنت والمحبون من قبل   فراش مسير لضياء
رحلة للعمر المغلوب وخيط   من حرير بكف [illegible]
وشجون لا تنتهي وصراع   يسحق الضمير ظالم الضوء
الحجى فيه حائر في ظلام   والأماني مرهونة لأعداء
والخيالات في دجاه شموع   ثرة الدمع ذابلات الضياء
والأسى فيه ، فالجراح يغني   غيره مجهولات الأرجاء
يفقد السحر وهو ساه غريب   ضائع مثله شهيد الدهاء
ألهد يشقى المرء بما يهوى   وتكبو الغايات بالعقلاء
ويهيم الحنان في ظلمة الحيرة   يسري على بصيص الرجاء
وبعض القلوب مصلوبات   صراع الأسى على البرحاء
يا بريق السراب أسرفت في الجحود   وانطفأت في قلوب الظماء

هذه صورة الأرض عند النموذج ، وهذا ما جعله يعلن الشقاء على نفسه

لقد ساه بي جهد السرى نحو غاية   حرام على طلابها العيش والأمن[73]

• • •

المفاجأة: تتردد المفاجأة بحظ (عزة) في أدب شخصياته بشكل محدث فهي تهيمن على تفكيرها وبعض تصرفاتها. والقارئ لأدب شخصياته يرى ذلك بصفة ظاهرة.

والمفاجأة تتمثل دائماً في ثيابها الأولى التي حبكتها الأعراء والغريبة، وتأتي بصورة تجربة جديدة، يخاف منها الإنسان بطبيعة تركيبه، حسب قانون النموذج في خوفه من التجديد المجهول. وتكثر هذه المخاوف بين حين أمام الإغراء والغريب وأحاسيس المحقق

(73) العدد المعرب، ما عاش الشعر والتجديد 248

بالمغامرة فيقع حيثما من حيث لا يدري. ولذلك يحذر حمزة شحاته ابنته شيرين مشفقاً عليها، خشية أن تقع هي مثله فيقول لها في رسالته رقم 4 (ص 44)

(تذكري يا بنتي الحبيبة أن هذه الدنيا مملوءة بالمخاوف من كل تجربة جديدة وخصوصاً التي تكون أشكالها وصورها زائفة [illegible] فهم يعرفون خلال تجاربهم أن كل تجربة مريرة تلبس دائماً ملابس مغرية)

وقد وصف لنا حالة ارتكاب الخطيئة الأولى وأكل آدم للتفاحة، وهي حالة مغروسة في اللاوعي الجمعي للإنسان، وتنعكس انفعالاتها في كل موقف مشابه لظروفه مع ظروف التجربة الأولى. فما يسمى الخلود في النفس البشرية من الجديد المجهول [illegible] للإنسان ليس سوى عقدة فكر [illegible] الخطيئة، وحالة البشر هي ذنب [illegible] عالة على مشهد التجربة [illegible] وعقدة [illegible] وفي ذلك يقول شحاته لابنته في الرسالة رقم 20 (ص 92)

(من الآن يجب عليك أن تعرفي أن الحياة هي [illegible] حياة الفرد والبشرية [illegible] خط طويل وعريض [illegible] من الخطوط لا حد لها [illegible] متشابكة [illegible] أحياناً ومتعاكسة أحياناً أخرى [illegible] أي كانت [illegible] فكل منها [illegible] هي [illegible] بين نقيضين [illegible] أي أن كل شكل من أشكالها [illegible] هو [illegible])

ولذلك كان شحاته متواصلاً لأن الحسد لا يشبع وفي ذلك جاء في الدعاء المأثور من حديثه ما يستعاذ منه (نفس لا تشبع)[74]

وعن هذا يقول شحاته:[75]

شغفت بالحسن في رغائبه ... وكم هو ساحر ومستمتع

بمرومه [illegible] ما لا يحققه ... جهدي وقد عاق خطوي الظلع

ومعركة الخطيئة صراع يمر به الإنسان منذ أن هبط إلى الأرض [illegible] حتى إنه صار ضرورة للحياة (لما يكون لحياته كلمة معنى [illegible] لا [illegible]) كما يقول [illegible] محللاً لهذا الصراع في مشاعر الإنسان:

(الإيمان بالفضيلة قديم، كما أن الكفر بالرذيلة قديم، والحرب بينهما ما تزال

---

(74) سنن الترمذي 5/ 9 [illegible] (دعوات 69). صحيح الجامع [illegible]

(75) مجموعة [illegible] 20

[illegible] ما يهدأ حتى يثور، وهي سجال بينهما، فتارة تُقصي الأنثى [illegible] وتارة تبقى الحية تعاود تارة أخرى، وستبقى سجالاً هكذا إلى أن يشاء الله.

فقد [illegible] الرديئة في [illegible] الظاهرة، ثم [illegible] في [illegible] فهل [illegible] لا يزال موجوداً لأركان في النموذج، فهل كانت الرديئة [illegible] على الحية؟

أم أن في النص [illegible] [illegible] تكون الحية كلمة تعني [illegible] بأن يبقى [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الرجولة (34).

ونلاحظ هنا أنه يطلق كلمة الرديئة وذلك هو [illegible] في [illegible] من نوع [illegible] الوعي [illegible]، حيث [illegible] كلمة (الحقيقية) [illegible] الأخرى [illegible] وذلك عام [illegible] هـ ([illegible] م) كما عرفنا من قبل.

• • •

حواء:

[illegible] لا ترابط بين حواء و[illegible] وليس [illegible] في [illegible]، و[illegible] مشتركان معاً في صفات [illegible] ([illegible]) ثم [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في تاريخ الإنسان [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] على كل ما كتبه [illegible] [illegible] في [illegible] على [illegible] عن المرأة والزواج والحب والطلاق، وسنتابع هذا الموضوع [illegible] [illegible] في [illegible] القادم إن شاء الله.

ولكن [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ([illegible] على هذا [illegible] [illegible] [illegible]) [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] التي [illegible] الإنسان بين [illegible] [illegible] في حياته [illegible].

إن الإنسان يعيش طويلاً وهو يحمل مرض [illegible] [illegible]، وذلك [illegible] على طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة. هذه العلاقة التي [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]، وهذا بالضبط هو مرض [illegible] الذي شخّصه [illegible] في [illegible] [illegible] [76] [illegible].

(76) إلى ابنتي شيرين 47 وسنشير إليها فيما يلي برسائل.

لإنسان – فيما يبدو – فريسة سهلة الاصطياد و(اصطياد إنسان بذاته طريقة سهل من اصطياد أي حيوان – رسائل 113)

والمرأة ليست شراً حتى في نظر حمزة شحاتة، الذي ذاق أقسى أنواع المرارة على يديها. وتستطيع المرأة تخليص نفسها من عوامل الشر التي تجعلها مصيدة للرجل فلا تقع في حبائل الشيطان. وذلك أن تتحصن فيما يسميه شحاتة بالحشمة (محاضرة الرجولة 105)

(وعندئذ في المرأة أنها المرأة نهزة الشيطان، ونهزة محروم الحظ. وتحفظ من جسدها حرماً لا يدنس وفيها حياة ... ما دامت لها عفة)

والمرأة عند شحاتة وجهان (في كل امرأة تسكن امرأة أخرى سواك – رفات 55)

والفرق بين هذا الرأي والرأي السابق هو فارق فترة زمن النموذج وطبيعة علاقته مع المرأة. فهو قد دون الأول في عام 1359 هـ (1939 م) قبل أن يستخلص تجربته في الوعي بالنموذج، بينما القول الثاني جاء في فترة النموذج المكتملة. وهو ما يفسر ازدواجية صورة المرأة عند شحاتة حيث الوجهان الشر الذي يمثل الإغراء والبريق (صورة الفاتنة)، والشر الذي ... بالعربية ... نحو النهاية. وليس من مفر عن ذلك الحصر، فهذه ... تجربة لا فكاك منها في رؤى شحاتة

(تستطيع أن تحتقر المرأة، وأن تبعدها، وأن تمقتها ... ولكنك لا تستطيع أن تنساها ... فهي أبداً ... حاجتك ... وحسه وعصبه – رفات 86)

وعند زمن الشاعر المبكر وهو مع المرأة في علاقة (إقدام – وهروب) وفي إحدى قصائده الأولى التي تحمل عنوان ... مقدمة نموذجية هي (نهاية) وكل علاقة ... هي النهاية مهما طال. وهو ما يرمز إليه القصيدة. وفيها نجد كل صور النموذج ومؤشراته مما يدل على أن زمن النموذج غائر في أعماق شحاتة منذ عهد الصبوة[66] وفيها نقرأ

1 ـ أخير ... التي ... وأدنى حبيب الذي لا ...

2 ـ ... لي ... المحب والقلى ... ود الفؤاد ...

---

(66) السامي: الشعراء الثلاثة 46 ...

3 ـ قريب ابتسام دونه وعرة المحيا — وإعراضه فيه العذار المحجب

4 ـ وقيت الأسى لو أنصف الحب بيننا — لما بت أرضى في هواك وأغضب

5 ـ ولكنه المقدار يعبث بالفتى — فمن وضع وهو للمصير المدرب

* * *

6 ـ صبرت وما صبر امرئ لم يعد له — على يأسه فيما يحاول مذهب

7 ـ أيقدم؟ والإقدام خطة يائس — رأى أن ضيق الموت للنفس أرحب

8 ـ أيحجم؟ والإحجام فيه سلامة — سيعطيها عمر كريه معذب

9 ـ وما هو بالمختار في دين إصبعا — ضروريه سيمضي عطيبه ويعذب

10 ـ وما خير أمرين استوى فيهما الحجا — على صخرة من حالك الشك يضرب

11 ـ ... انجلى منها فأقشع عنهما — سكينة فيها فاطبق عنهما

12 ـ أصارع من أمواجه اليأس والردى — وبين الذي بعد السلامة أرهب

13 ـ ومن يعدم إلا خلابيث محنة — وإن كنت منهم عند من لا يجرب

14 ـ فما منت لنفسي دراك حمامة — ولا فيك للراجي جميلك مطلب

15 ـ وأنت كمثل البحر ما فيه مأمن — لسار، ولا فيه لعطشان مشرب

16 ـ وفي موجة الرجاء ـ والموج دونه ـ — مخاطر ما شمت تمري وتعطب

17 ـ طوت أي جبار طوى البحر همه — وخلفه مغصوب وقد كان يغصب

18 ـ فإن زهدتني في حماك مخاوفي — دعاني ـ فلبيت ـ الهوى والتعصب

19 ـ وما فرحي بالقرب منك مسرة — ولكنه سرق من الوهم خلب

* * *

يشعر خوف عند إني مرميين مرة سرور وأخرى شرود، والأولى يعتقد بمحاسنه، ولكنه خائف من الثانية فهو من جانبي حالة عزاء بحث على الإقدام وحالة خوف تدعو للإحجام وقد كان يعتمد على الشعر يبرر به حيرته وهذه الحيرة تتردد وتتكرر في الأبيات 1 ـ 13 حيث يليه البيت 14 يقف فيه النجم في صرخ ألم مع خوف:

فما منت بنفسي دراك حمامة — ولا فيك للراجي جميلك مطلب

وتأتي الأبيات الثلاثة التالية (15 ـ 17) وكأنها شهادة على تاريخ ألم مع خوف.

ذلك التاريخ الذي يستند على موهبة [illegible] قد يتفجر في أية لحظة [illegible] ثم [illegible] أن يكون [illegible] (وقد [illegible]) [illegible] في كل [illegible] وقد [illegible] أسهل [illegible] في [illegible] أية [illegible] أسهل من [illegible] ؟!

وتنتهي هذه الأبيات ببيتين يصوران الحيرة الأزلية في احتكاك آدم بحواء (وآدم بالتفاحة) [illegible] [illegible] من الوهم [illegible]

ويرد هذا المعنى [illegible] في كثير من [illegible] ومن ذلك قوله[78]

[illegible] من [illegible] [illegible] الظهور [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] الإحلاف
[illegible] إلى [illegible] [illegible] [illegible]
الشائبات [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] أرضه [illegible] الأقوياء [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] لم [illegible] [illegible]
التاركات [illegible] الكرامة [illegible] [illegible] [illegible] إرهاب
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الأسى [illegible]

ولكن [illegible] الأرض، [illegible] في [illegible] كانت [illegible] في [illegible] وذلك [illegible] في (كبرياء)[79]

[illegible] كنا هنا؟ قولي [illegible] كنا؟ ومن كـ[illegible]؟
[illegible] ذكريات [illegible] [illegible] أو [illegible]
[illegible] هنا [illegible] [illegible] الأيام
[illegible] في [illegible] [illegible]، لا ذكرى ولا أحلام

(78) [illegible] أبو [illegible] (67) [illegible] في [illegible] بينه وبين الشاعر [illegible]

(79) مخطوطة [illegible] 80 [illegible] هو عنوان القصيدة

ويد غلالة [illegible] فوق معابر [illegible]

فلا أنت [illegible] إليك [illegible] ولا أنت

وكذلك يحلو [illegible] (80)

[illegible] ريثما عن الوكر [illegible] والليل داج [illegible]

[illegible] في الظلام داج [illegible] جناحه [illegible]

[illegible] رحلة [illegible] العهد ولكن قد [illegible] فيها [illegible]

ويكي [illegible] فهو يبكي [illegible] في لحظة من لحظات

السكينة [illegible] غير أنه لا [illegible] في مهجته [illegible] من

[illegible]

[illegible] الدمع على [illegible] فالدمع [illegible]

والأسى [illegible] من الإثم [illegible]

ربما [illegible] وجدان

غير أن [illegible] يبقى [illegible] السكون

[illegible] أبدي في [illegible] (81)

[illegible] في قصيدة [illegible] عنوانها

(قصة الإنسان)(82)

أما أنا فقد انتهيت

وشربت من خمر الكؤوس

ومرها — حتى ارتويت

وسئمت من غايات حبك

ما كرهت بما اشتهيت

وأفقت من حلمي الجميل

(80) مخطوطة [illegible] قصيدة [illegible] وهي [illegible] لا [illegible] عنوان

(فلسفة حائر) 59

(81) مخطوطة [illegible] 46

(82) [illegible] 25 [illegible] في جريدة [illegible] 9 [illegible]

عن الحقيقة
وهي كابوس ثقيل
وتسللت من خاطري
أوهام ماضيك الجميل
ومرقت من وهج الخيال
بلا اشتياق ولا غليل
وطرحت أعباء الشعور
بكل ما قد كان منك
وما يكون
وخلصت من تلك المتاعب والشرور
ومن فجاءات الظنون
وصمت بعدك بالسكون،
بلا صراع ولا دموع ولا شجون

أما وقد أعلن خلاصه من حبها الآن، فإنه يعلن حضوره بعد من ذلك ويغضب من إصابته [illegible] ألا تطرقي بابي لأنه قد أوصده عند [illegible] والي لأنه

لا تطرقي بابي فقد أوصدته
وأنت ثائرة الرياح
ورميت عمري للطبيعة
بين ليلي والصباح
وهربت من أسر الحياة
ورحت منطلق الجناح
ما أنت؟ ما أنا؟
شهوتان تلاقتا
في موقف دعتنا حيا
فأصبتنا
مما أتاح هواهما

دفئا وجدبا

حتى إذا انطفأ الأوار

تناهتا مللا وسأما

هذه هي حقيقة علاقة الرجل بالمرأة كما يراها النموذج وهي ليست قصة ذاتية أو حدثاً خاصاً وإنما

هي قصة الإنسان

أسدلت أرخت عنها الستار

كانت ـ وكان الليل

واللهب المثار

بهيمة المخمور

طاح بها أكاذيب الخمار

ومن الآن ربما نتساءل لماذا نعثر على صور عناصر النموذج في أدب شحاتة، وربما يتعجب من الاستشهاد بصور من عنصر التدين (إبليس) لأن صورته لا تأتي في أدب شحاتة بشكل مستقل، وإنما تختلط مع العناصر الخمسة الأخرى بحيث لا يمكن فصلها عنها. وكان شحاتة يحاول أن يصرح أن عنصر الشر في الحياة ما كان ليكون له وجود في حياة البشر لولا أن الإنسان أراد ذلك حقاً، والإنسان قادر على طرد الشر من حياته، والشر لا يأتي بسبب من قوته وجبروته، ولكنه يأتي بسبب ضعف الإنسان وانهياره أمام مغريات الجسد وشهواته. ولو صمد آدم في وجه الإغراء لما كان حدث له ما قد حدث، ولا سيما وأنه قد تسلح بالتحذير الإلهي الصريح بسبب الأفعى بشهوة انجذابه، ولكن آدم حين ذلك ضعف واستحضر، وعثرت على الغرور على أن غوايته آدم كانت بسبب معصيته أي إخضاعه نفسه لهواها، ولم يرجع الأمر بسبب إلى جبروت إبليس وقوته في الإقناع والإغواء. ﴿وعصى آدم ربه فغوى﴾ (طه ١٢١)

بقي أن نعرف الآن قضية مهمة عن فلسفة النموذج وهي كيف عاش حمزة شحاتة حياته الشخصية في ظل ما يسببه له فنه وما يصطبغ به فكره من توجيهات تعتبره عاطفة نابعة من فكر النموذج؟

وعلى الرغم من أننا قد ميزنا من قبل بين الشخص الذي يدعى بحمزة شحاتة، أعني

[illegible]

حتى لم تعد إليه باصرة وهو حي

[illegible]

[illegible] أحمد آل [illegible] [83] [illegible]

(83) [illegible]

فيه. ولقد دخل هذا الصبي عتبة النوم في الصف المقرر له، ووقعت عيناه على من سيكونون زملاء صفه به [illegible] فوجئ [illegible] ومعه المدرس بأن الصبي حمزة يرفض الجلوس في هذا الصف، ويأبى حتى الوقوف أمام الطلاب ويخرج من الصف قائلا لن أدرس مع هؤلاء فهم صغار وأنا كبير وأريد أن تأخذوني إلى صف أكبر من هذا ولم يجد معه أي ضرب من الرجاء كي يعدله [illegible] فيه هو جسمه لا عقله ولكن الصبي يصر [illegible] على رغبته فأخذوه إلى صف أكبر وهناك يجلس حمزة ليتعلم مع الذين سبقوه في زمن [illegible] ولكنه يدخل في [illegible] فما يلبث أن يبز زملاءه ويتفوق عليهم [illegible] في ذلك حتى يدخل [illegible] عليه لأحد الأساتذة في المدرسة وهو الشاعر محمد حسن عواد، حيث يأخذ حمزة في كتابة الشعر وما يلبث أن يدخل في مهاجاة حادة مع عواد [illegible] شأنه حتى نشر عدد من قصائده في صوت الحجاز [illegible] الشعرين[84]

وعادية الصف [illegible] ولادة [illegible] تكن [illegible] شحاتة في كافة شؤون حياته [illegible] النموذج أو [illegible] كانت [illegible] النموذج فهي [illegible] وهي [illegible] شحاتة [illegible] وقل فيها الذكور، وكان والد حمزة الذكر الوحيد بين [illegible] شحاتة [illegible] لأولادهن كي لا [illegible] الذكر الوحيد [illegible] وعاش [illegible] ثلاثة ذكور [illegible] شحاتة. وهي من القصص لأسرة [illegible]

[illegible] حمزة [illegible] الثاني [illegible]

(84) من قصائد [illegible] شحاتة فيها [illegible] الثلاثة [illegible] المجلد [illegible] 1396هـ [illegible] 1976م) [illegible] الشاعر [illegible] الأدبي [illegible] 1398هـ [illegible] محمد علي مغربي [illegible] عدد (5840) [illegible] 407 [illegible] كانت [illegible] في ديوان العواد [illegible] حمزة شحاتة [illegible] في القاهرة [illegible] عبد [illegible] في [illegible] مخطوطة [illegible] على نسخة منها من محمد علي قدس

خمس سنوات وكذلك كان أخوه نور، ولم ينجب أحد منهم ذكوراً. ولعل ذلك مثل حسرة في نفس حمزة أوقدت نيران النموذج في صدره. وقد ذكرت شيرين عقدة الذكورة هو الإنجاب، في رسالة لها إلى أبيها نشرت في آخر كتاب (إلى ابنتي شيرين)

ويأتي حمزة رافضاً نوعه وصفات ما هو أبعد منه، ومستعداً بجرأة سائلي مكانة الأبناء يصعقون به في دنياه. حتى إذا ما شب وصار فتى في خبرة شباب الحجاز ضمه وثقفه، أخذ يتعهد نفسه بالعزف والمطالعة في فنون الكتب، وصارت ثمة عادة له وصفة أنه لا يرضى فيها إلا أقصى غاياتها. وشهد له بذلك كل من أقر له فعال [illegible] خصيصة حمزة التي تبدو خفية من خلائق عبقرية القدرة، هي قدرته على إتقان ما يوضع بإمكانه، بحيث لم يكن يرضى عنه إلا بأقصى مراتب التفوق فيما يعنى به أن يبني معرفته ودرسه.[85]

ويشهد بذلك محمد حسين زيدان في تيمور[86] أن حمزة شحاتة هو الفاصلة في مقدمة الطليعة [illegible] والتحدي فيه أن يرفض كل ما يتصور أنه النقص يوصف به. وورد ما عرف أن بعض الشباب يدرسون الرياضة التعب هناك في صومعة عن رؤية ساحر يدرس حتى إذا مر به الضعف حدثه برقعة ستحرض مقصلات أصابعه، فيستعرض مقصلات مكر والعبث. ويروي زيدان أن شحاته سأل مرة الشيخ محمد بن مانع عن مسألة في الدين فأفتاه فيها، ولكن حمزة مضى [illegible] من المسألة بحوث سوى ما أخذ بأمهات كتب الفقه مثل (المحلى) لابن حزم، و(المغني) لابن قدامة [illegible] ويحكم في فقه الدين ما يرضي به شغفه [illegible] ويسير زيدان إلى [illegible] الرفض والتجاوز عند شحاته فيقول: (هكذا حمزة شحاتة شغل فكره بالدرس، وأشبع أسلوبه بفكر [illegible] ولكن أبت إلا أن تظهر في معارفه حتى صنعة الكلام، حتى [illegible] على وتر العود. كأنما هو أراد أن يكون موسوعة ثقافية متحركة).

وفي ذلك إشارة إلى إجادة شحاته العزف على العود، وهي هواية مارسها في شبابه [illegible] حتى إنه كان يسقط عشاق الطرب المشهورين، مثل محمد عبد

(85) عزيز ضياء: حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف 48.

(86) مقالة: حمزة شحاتة هو الفاصلة في مقدمة الطليعة [illegible] جريدة المدينة المنورة، الملحق الأدبي [illegible] ص [illegible]
[illegible] 140[illegible]هـ

الوهاب وبكلثوم ويعد أصواتهما من أساتذة الموسيقى الأوائل مثل سيد درويش وسواه وكان هوايته هذه تعتبر ممارسة خاصة لا يمتع بها سوى المقربون من صحبه

وحب شحاتة للمعرفة وتعلقه بها، ثم إخلاصه لنفسه وكماله فيها، جعله ينطوي على نفسه فترة بالغة، فهو يحتجب بالأيام في منزله يبحث مسألة في الفلسفة أو الأدب أو اللغة، ويحتجب عن الناس محتجباً حتى يتم له ما يريد. وقد شهد له بذلك أصدقاؤه. فقد كان مولعاً بمطارحة الأحاديث في المسائل العلمية والأدبية، ويقول السباعي إنه يناقش في دمشق لأكثر من عشر ساعات ويتحول إلى معلومة الرياضية والمنطق[87] أما عبد الله عبد الجبار فيقول: ... وربما ظل يناقش أكثر من عشرين ساعة[88]. وقد ... في شحاتة مرضه في بيته بمكة، وظل معه حتى وفاته وتحدث هو عنه في إحدى مقالاته الأدبية ...[89]

ليس أحب إليّ من التعب في سبيل تحقيق الموازين ومحاولة تحقيقها واحتمال مشقة الهدف والبت في نفسي وفكري، فإن كانت النتيجة حياة باستمرار حركتها، وتجدد دوافعها وتجدد صورها، فالنفس لا تكون سوى نتيجة لأسباب يجيش بها من أسباب التغير والتحول والتقدم والتقهقر)

وعدم شحاتة نفسه بالكتابة وولعه بالمعرفة، جعله لا يرضى بالنقص حتى في غيره من الناس. وقد عرف أصدقاؤه عنه أنه كان يشك في قصائد بعض الناشئين من الأدباء. وقد يكتب لبعضهم مقالات تنشر بأسمائهم، وهي من بدائعه حتى إنه عندما كتب ... مقالاته النقدية عن "... و..." في صحف الحجاز، وهم أحد الأدباء الرد عليه، فلما عرف شحاتة بذلك ساعد ذلك الكاتب، وكتب عنه الرد، فهو يشير ثم يرد على نفسه باسم رفيقه، وهذه قصة ذكرها محمد حسين زيدان. والأمر هنا هو أن زيدان فيها بحضورة القصة وحساسية موقف. ولا يعني الكامل ... للأستاذ زيدان لما صدقت ذلك. ولقد ... الأستاذ زيدان فيها وأكدها لي على شريط مسجل وهي منشورة في جريدة المدينة (ملحق الأربعاء) في ... 1407هـ بعنوان زيدان (بحيث

(87) الشعراء الثلاثة 30، 31

(88) مقدمة ... حمزة شحاتة 8

(89) ... 359، ... 940 ... ونشر في كتاب ... حمزة شحاتة ... فيه أخطاء ... معانيه وتحرفها

بعض الناس من عارفي حمزة شحاتة الذين لم يحتملوا فيه هذا الصنيع مع الذين يأخذ بينهم، أنه كثيراً ما يبتعد عنهم كأنه لم تكن له علاقة بهم من قبل فهو يحرص أنه مطروح بين أن يأخذ منه الذين يستصغرهم بعض من أصدقائه والأحباء قدم من يتحدى فيه يعقب بعضهم هؤلاء يعني عنهم "الأصدقاء" سواء بما يبوح به من المواهب أو بمقالات التي تعطيهم فرصة الظهور، أو شيء من المقاومة معهم ضد الذي يحتجون به، فقد ما وصلوا إلى نوع من السعادة مكتوبين، فرغ عرضهم فرغ منهم فحق فيه أن لأجل هؤلاء يرغب عن اسمه، ويرغب عن من يتحدى به فمثلاً كتب عن الحمار وليس همّه أن يظهر هو، ويحكي أعمر "الأستاذ عبد الله عريف رحمه الله عرضه فهو يكتب له مقالات في صحيفة ... على المقالات التي كتبها حمزة شحاتة نفسه، وحتى كتب عبد الله عريف كتابه عن محمد سرور كان الكثير من الأفكار والصفحات والمراجع من تأليف حمزة لأنه أكثر معرفة بمحمد سرور؟

وقد نرى في ذلك ... الأمانة العلمية وبراءة الأسماء، ويذهب في ذلك مذاهب بعيدة فيها ... ، وهذا موقف يحلو لنا أن نقول عنه ما نشاء، لكنه يمثل موقفاً ... جاد على شخصية النموذج واعتداده بنفسه فالنقص طبع في الناس وليس عيب يستحي منه، ومن ذاته طبعه ... فلا عيب في معالجته ... حتى يسد ... الواحد منهم ... على نفسه وهذا ما ... شخصيته

والنقص في الحياة وفي الأحياء ... يوجه بموقف ثابت ولا يهم ان ... من الناس ... بأنه ... أو ... في التفكير وهذا ... شخصيته به نفسه، فهو ... مع أحد الموظفين الرسميين ... الثلاثي كما هو المعتاد يرفض شحاتة هذا ... ويصر على ... هو حمزة شحاتة، ... فقط ويدخل في جدل حاد مع الموظف يبيّن له فيه ... وعدم ... ولكنه لا ... الأمر ... (النموذج) ... بها الموقف ... هو أن حمزة شحاتة ولو ... فهو ... ولن يكون ... في الحادثة ... وكأن شحاته ... يقول إنه ... إلى هذا الكوكب ... حمزة شحاته ولا يمكن ... هذه ... زيادة أو نقصاً ... ذلك ... وهي غير قابلة للتغيير لأنها (النموذج)

وهذا موقف لو حدث لأي إنسان آخر لبادر وأعطى اسمه الثلاثي بل الرباعي كما هو نظام التعامل الرسمي ولم يرى أن الموقف يحتاج إلى نقاش أو جدل حتى

ولو كان فيه تنازل عن الرأي الشخصي. ولكن شحاتة ليس من هذا النوع من البشر إنه مختلف. إنه النموذج. ونقط عرّض نفسه في ذلك الموقف إلى تعنت. ولم يكن ذلك يهم شحاتة بمقدار ما يهمه صموده على مبدئه.

ويحكي لي شيرين عن موقف مماثل حدث لأبيها في القنصلية السعودية في القاهرة، حيث ذهب لإثبات زواج بنته مي ورانيا رسميًا.

وطلب منه الموظف حضور ابنته للتأكد من شخصيتها، كما هو المعتاد. وعند طلب كشف الموظف، كان نفوره شديدًا، ألم تخف من وقفة يستمع فيها إلى حديث منطقي مستفيض من حضرة شحاتة يوضح فيه عدم جدوى هذا الطلب، وكان مما قاله في ذلك: إني أستطيع أن أحضر لك أية امرأة من الشارع أو حتى الخادمة في المنزل وأطلب منها أن تقول لك إنها بنتي، فهل ستستطيع أن تكشف أمرها؟ ويتم بذلك رفع الموظف والحضور على الورقة المطلوبة من دون إحضار ابنته. وبذلك صور لكثير من يعرفون شحاتة من مواقف في حياته، والأسلوب تعامله مع زملائه ومعاصريه. واستطاع شحاتة بهذا المنهج أن يفرض أسلوبه في التعامل على الآخرين، واستطاع اجتذاب المحتكين به ومناقشيهم من منطلقات منطقية وبراعة بيانية الذي يحتاجه ذلك لتنبيههم، فيجعلهم يفعلون منه ما لا يفعلونه من سواه. ومن عجيبه في ذلك ما رواه عبد المجيد شبكشي أنه حينما كان مدير التحرير في جريدة، حضر إليه حضرة شحاتة في مقالة أسبوعية، ولكنه عند التحقيق معه لم يجد ما "الإمساك" به من مستمسك. وفي ذلك يقول شبكشي: لم أستطع الإمساك به أو إيقاعه في الخطأ، كمحقق يهمه إيقاع عقابه، وذلك لبراعته وقدرته وفهمه للقانون، وكأنه محام ناجح أو أستاذ في القانون.(90)

* * *

ومع البراعة الفائقة في شخصية قادته إلى استقلالية المنهج في حياته مهما تعارض ذلك مع هوى المجتمع وعقليته، وقد يصل به الأمر حد التنكر لإنتاجه بمجرد أن يجد من ينشر له نصًا من هذا الإنتاج مختلفًا أو محرّفًا. ومن ذلك تنكره لمقدمة كتاب (شعراء الحجاز) وهي مقدمة نقدية تعد في طليعة النقد الأدبي الحديث في إيجازها ودقة أحكامها وبعد النظر فيها(91). وقد كشفها حضرة شحاتة بنفسه على طلب الشبيبة عند

(90) جريدة البلاد عدد (7294) 5/ 6/ 1403هـ ص 3

(91) سنتعرض لآراء النقدية لحمزة شحاتة في بحث يعقد مستقلاً إن شاء الله.

السلام الساسي مؤلف الكتاب، ولكن الساسي عندما نشر الكتاب حذف جملاً من المقدمة كانت تمس أحد الأدباء تزيداً في تحجير معنى به بعد فصل عمر الموقف وموقفه من الأدباء، وقد أغضب حمزة شحاتة وأدى به إلى أن ينكر المقدمة كلها وينفي نسبتها إليه وظل ينكرها حتى وفاته رحمه الله.

وله موقف مشابه مع مؤلفي كتاب (وحي الصحراء) الأستاذين محمد سعيد خوجه وعبد الله بلخير، وكانا قد استأذناه في نشر بعض المحاولات الشعرية لهذه الكتابة وحدث أن عدم أخذ الشعراء بجميع من قصائده لتنشر في ذلك الكتاب، ولاحظ شحاتة أن إحدى القصائد تلك بمثابة المقدمة، وربما هي لشاعر كان له محاولات شعرية هو [illegible] من حيث تلوي الموت صاحبها، فالقصيدة [illegible] ويحث [illegible] كان [illegible] ولكن المؤلفين لم يجدا في شحاتة [illegible] عنهما [illegible] ذلك [illegible] ثم [illegible] يريان [illegible] الأمر لشاعر التي هذه القصيدة، وهما لا يجدان فيه شكاً. وهذا أدى بشحاتة إلى مقاطعة الكتاب [illegible] حتى أن يدرج اسمه في الكتاب أو شعر من أشعاره، وصدر الكتاب يضم بين دفتيه مختارات شعرية لشعراء الحجاز في وقته دون حمزة شحاتة.

وهذا الرجل لا يعمل في [illegible] ولا في [illegible] الأمر هو [illegible] وتكراره [illegible] شعره [illegible] هو الإصرار [illegible] الثاني [illegible] ثلاثي [illegible] كما ذكرت [illegible] لأنه يريد من الناس أن [illegible] فيها أو النص منها [illegible] وذلك [illegible] الساسي في المقدمة [illegible] كتاب (وحي الصحراء) [illegible] في (رجوله) أحد الشعراء [illegible] في كتابهما [illegible] الكتاب عندئذ في عين شحاتة [illegible] لا [illegible] إليه.

ويبدو [illegible] على [illegible] شحاتة وعلى فكره [illegible] (الناقص) [illegible] وروحه [illegible] نحو [illegible] (الكمال). ولا ريب أن النقص كان [illegible] لأسباب [illegible] ومنها [illegible] الشخصية [illegible] الإنسان من تكرار الوقوع في

(97) [illegible] الشاعر محمد حسن [illegible] في [illegible] مجموعة [illegible] الأدباء [illegible] الظروف [illegible] الموقف [illegible] كان [illegible] الموقف من [illegible] أدبية [illegible] في [illegible] وقد [illegible] ذلك من حد الموقف

الخطيئة إلا طلب (الكمال) ولكن الإنسان لن يصل إلى الكمال، كما أنه لن يسلم من الوقوع في الخطيئة. وهذا هو سر شقاء بعض النفوس التي منحت حساسية درجة رفيعة من الإدراك فهي ترى النقص وتستطيع أن تصف الكمال وتتصوره، ولكنها في عجلة من نزوع الكمال فيها تسقط يائسة، فلا يسعها عندئذ [illegible] بين يدي الخطيئة إلا أن تسعى للتكفير.

ونماذج شخصيات الأديب تدور حول (الكمال) فهو يتحدث عن الحيوان التام (رمال، 29) والزوجة الكاملة، أي حواء قبل [illegible] من التفاحة (رمال، 87). وحتى في الحيوان يبحث عن الكمال، ففي مقالة الجميل (الحمار حمارة شخصيته) نجد صورة الحمار الكامل (ص 34). وفي مسرحيته (الزوجة [illegible]) يتجلى الكمال بالزوجة. وبعد ذلك نجد شخصيته على درجات في سلم [illegible] إلى (ص [illegible]) [illegible] [illegible]. وأولى درجات السلم تكون مؤلفة (الرجل الناقص) ثم يليه (رجل السلام) الذي يسعى ليكون (رجلاً كاملاً)، وهذه صفة لم تتحقق إلا في محمد رسول الله ﷺ ويسري قول شخصياته في ذلك. فهو يؤكد في هذه المسرحية تلك على صفة النقص، مشيراً إلى أن مسعى ما يمكن أن يصنع فيه جمهور [illegible] هو هذه الصفة (النقص) وليس (الكامل). [illegible] الكمال شيئاً الحياة [illegible]، وهو الذي [illegible] بدأ في طلابه. وما دامت مراحل الحياة [illegible] ولا تنتهي، وهو من الأحياء [illegible] ما يلقى [illegible] الزمن [illegible] وما دام [illegible] ذات الحياة وتسلل ما فيها، فهي [illegible] شيئاً كاملاً، على أن يرى على [illegible]، ويبلغ [illegible]» (2، 22).

والإنسان أول ما يحمل نفسه في طريقه إلى العلاج هو (الرجولة) لأنها [illegible] الحميل فهي صنع وفطرة في الإنسان (ص 119) ويستطيع [illegible] الرجولة [illegible] نفسه و[illegible] هو استطاع أن يميز بين (الرجل) فيه و[illegible]، وهنا [illegible] داخل الإنسان فإن [illegible] سقط الرجل في [illegible] أما [illegible] الرجل فيه فهو [illegible] يسعى ليكون [illegible] وهذه [illegible] هي صفة الرجل الذي [illegible] ويفسرها (ص 15). و[illegible] هذه الصفة [illegible] ومسرحية [illegible] الفضائل [illegible] (قوة بأثرها [illegible] بها وعلاقتها [illegible] 105) [illegible] هذه الفضائل يوصف الرجل لأن يوصف بأنه (قاصر) ولكن هذه الفضائل درجات تتفاوت في عظمتها، [illegible] مع طول [illegible] واحد الرجل نفسه [illegible] فاه [illegible] الرجل التام أو [illegible] (الرجل الرائع) وهو من يأخذ بالصفات [illegible] وهي ثلاث صفات: القوة،

الختان، الحق) يقابلها ثلاثة متكاملة: أنها الدعوة إلى التحبب، والختان يقابل الرحمة، والحق يقابل العدالة ـ 117)

والفحولة عند شحنة مركز الانطلاق في كل رحلة للإنسان الفحولية. ولا بد أن تكون مستجيبة لنوازع النموذج [illegible] الحكمة [illegible] هو الحياء [illegible] بعد أن ظهرت [illegible] سوءاتهما، وكان الحياء هو أول دوافع الحركة عنده [illegible] في تلك الحكاية [illegible] هو وحواء [illegible] تستر عورتيهما ﴿وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة﴾ ـ الأعراف 22) والحياء [illegible] فالحياء [illegible] الخصيبة والرجولة عمادها ـ 114)

ويصبح الحياء [illegible] الرجولة ويبرأ منها [illegible] يكون [illegible] حيث يقول [illegible] من لا يسمع صوت حياته دائما ـ 109) ويحفظ الحياء عن طريق العفة والعفة [illegible] بالنفس لا شيء [illegible] خاصة من حوائج [illegible] إلى التكفير والتوبة و[illegible] من الله [illegible] حتى تكون [illegible] من الله، [illegible] ـ 69

والرجولة [illegible] التي هي روح [illegible]، والحياء الذي هو قوام الفضيلة، [illegible] ويكون هي حركة [illegible] الرقي الإنساني في [illegible] شجاعة الذي يتفجر في [illegible] حيث يلوذ من 120)

الرجولة التي كانت [illegible] في الإنسان القديم، [illegible] وحماسة في أول [illegible] إلى [illegible] ورمز الحياء و[illegible] في [illegible]، ورمز المبدأ العربي يوم نهض بأعباء [illegible]

الرجولة التي ورثها [illegible] من أبيه العربي [illegible] تحديد الرجل [illegible] الإنساني [illegible]

الرجولة التي كانت [illegible] والثورة [illegible] صحابة محمد ﷺ ومن بعده أعوانه وأنصاره، على الجهاد [illegible]

الرجولة التي [illegible] كل شيء حولها [illegible]

الرجولة التي [illegible] قائد البشرية الكامل محمد ﷺ [illegible] قمة [illegible] العليا يوم [illegible]

«والله يا عم، لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما فعلت، حتى يظهره الله، أو أموت دونه) أو أموت دونه

هكذا يعرف قائد الكدس المصري بن قاسم الكاتب الراحل

بهذه رجولة رجل

هذه قوة وجمال وحق

حياء ورحمة وعدالة

حياء من الهزيمة في الحق

ورحمة بالجاهلين بالحق

وعدالة تأخذ للحق بالحق)

هكذا تتحول الفلسفة من مسخر والعقلانية إلى خط عاطفي متفجر كلماته بين السطور وأهم ما ... النصوص الثلاث الأخيرة تتحول إلى مبادئ في حياة شحاته لا يحيد عنها، فهو المرء ... (حياء من الهزيمة) فيما يراه حقاً، ورأيت على ذلك أمثلة، ويرى أخر غيره فيما يأتي من عضوب، وهو يرحم الجاهلين بالحق وبعده بهذا السبب عادل عبد الله خريف وغيره من الأدباء على الكتابة ويرد صدق ذلك في كتاباته ومن ذلك قوله (إنه في ... رسالته إليها) ... من أن أبدأ قصة حياتي التي ... وبوعي ... الحرائق ـ رسائل 27) ويعرف عن معاناته به ... في الموسوعة[93] الأدبية (2/ 4)

إن ميلي إلى المشاركة بوحدتي والتحدث مع مشاعر الآخرين والانفعال بها يشكل أخطر ما يمكن ... وهو ... ضعف ... ضعف والمعاناة عني إلى ... من ... والتجربة ... الانفعال التجارب التي يستكرها ويثور عليها عقلي، لأنها كانت ولا تزال ... مصدر 99 ما أصبت به في حياتي من تعاسة وخيبة ... ليس في ذلك مجال للشك

فهو مير عاطفي يتحول ... صوت ... لا ... تعدي ... نسبة بأي قدر من الإرادة)

ويبدو أن شحاته استطاع أن يمثل الخصائص الأول والثاني في حياته بأسمائه

(93) ... مخطوطة بها في مجموعة عبد الله خياط

الخاص. ولكنه صارع النموذج فكانت صراعاً مريراً ومؤسفاً ولم تهيأ له أسباب النصر في مجتمع (عدوه الناجح مجتمع الناجح). وبذلك لم يقر له قرار في كل ما دخل فيه من وظائف حكومية. وكان يستقيل من الواحدة بعد الأخرى على الرغم من كل الحرص الذي يبديه المسؤولون الكبار في الدولة لاستبقاء شحاتة كموظف مميز بعلمه وذكائه وفرط إخلاصه. ومن هؤلاء الشيخ محمد سرور الصبان. وكذلك كان حمزة شحاتة وجيهاً عند الشيخ عبد الله سليمان وزير المالية في الدولة. ولكن شحاتة كان يفر من الوظائف نفور ... من ... وكان عنده أوراق الاستقالة في مكتبه الرسمي أكثر من أوراق طلب التوظيف(94).

ولا يصعب علينا أن نرى السبب في هذا النفور الذي يعد حياة نموذجية. كما أن النموذج نفسه سيكون دليلاً على سبب رفضه للوظيفة. وهو ما نفهمه من كلام ورد في سياق محاضرته عن الرجولة في معرض حديثه عن الحياة والرجل الناقص الذي اتخذ الحياة مبدأ متكأً له.

ويصوّر لنا شحاتة الرجل الذي يرى أنه يصلح لمنصب ما فرق يكون له وسيلة لاستغلال الضعفاء وامتصاص حقوقهم فيشقي ويضني (95).

فهل هذا هو سبب رفض شحاتة للوظيفة؟

إن هذا الموقف يتفق مع فلسفة النموذج ومع نفسيته، ويدخل في هذا ما يمكن توقعه لهذا النموذج من تصرفات. ولنأخذ قصة عرضها لنا المقربون إلى شحاتة تدلنا على فكرة النموذج.

ويحدث أحمد عبد الله حمزة شحاتة في أنه يزيد يوماً بعد يوم، وهو يرى الحياة تكبل بمتاعبها ومغرياتها، فيحترق لما هو يحاول مد يد المعونة كي يساعدهم. ولكن هذه اليد لا تقوى على السعة بحرية كافية تصل إلى المنكوبين. كما أن المنكوبين في الغالب لا يحظون بموقعهم، فلذلك لا يصلون فقط إلى الحرية التي يرتعش في وسط

(94) معلومات من مجموعة صفحات المذكورين سابقاً، وانظر ترجمته، شحاتة الثلاثة، والموسوعة 34، والمغربي، جريدة المدينة المنورة 9/99 ... 1402هـ. وعلاقة شحاتة بالصبان علاقة صداقة وأخوة وثيقة يعرفها الوسط الأدبي والاجتماعي في الحجاز. ويشير إليها الأسعد ... في مقالة في المدينة المنورة، الأربعاء 6/9/1402هـ. أما صلته بابن سليمان فيشير إليها شحاتة في مقالة بعنوان (العظيم) منشور في كتاب (رفات عقل: حمزة شحاتة) ص 53 والمقصود به عبد الله سليمان.

الظلمات. يظن الناس أن زعشيها كانت له أم بها، ولا يعلمون أنه لم يعش مع ذ ه
عاش بينهم هم دون أن يدركوه. ومن شعر الألم في طروحة شحاتة فأطلقه حسرات
مكبوتة بعبارات كالشرر في حلوق غريب القمر. يبكي فيها على حياته لم يعشها
ولم يستطعها. يقول[95]:

لم أستطع حياتي منذ وعيت حتى هذه الساعة
كنت أعيش متأثراً بمحطة الظروف والمواقع والتصدعات
أسير وأتقهقر وأقف
وأحياناً أعدو بجنون

وحيث يتاح لي أن أتأمل ذاتي أرى أنني أداة بمطلق عمياء تقدر حركتها وسكونها

لم أشعر قط بتحرير إرادتي. وحين بدأ بالأحرى أن اكتشف بنفسي أنني واسع
أفق التجربة ... وجدت أن ما يستقر لا ذاته ليس إلا حصيلة ظروف وعوامل يستحيل
فيها ... في وعي ... وأمضي ...

... لأن ... يعلمني ... في ... مقاتلي لم أستطع قط أن
أستطيع أن أسميه حياتي)

ويريد شحاتة أن يصف ألم نفسه على حسابه في معركة موجودة، أو بالأحرى
على عدم تمكّنه من خوض هذه المعركة المهمة ...

(إني كنت كالجندي الذي قضى أيامه ولياليه في التدريب والاستعداد لمعركة لم
يُقدّر له أن يخوضها)

وما بين شحاتة يحلم بمعركة في الحياة كي يحقق أعداله ... بالحق
وسعى إلى مثل هذا الحلم في صور ... حيث حلم بها في معركة يخوضها من
... وذلك في ... ما يكن ... فيشن ... يعالج به
... ويكون في ... يعالج بمقتدرين بالمال كي ... به
على ... المعاني عداله بأحد محق بالحق[96] ولكنها ... لم ... حيث م

95) ... رحلة إلى الأعماق 68 ـ 69 ووقفت عند 12
96) ... شحاتة عن هذه الأمنية لأبيه في جريدة البلاد عدد (7294) 5/6/403 هـ
(9/3/1983م)

يتخصص في الطب [illegible] أن يخوض معركته التي [illegible] في معركة الجهاد كأسلافه [illegible] على الأرض. وقد ذكر [illegible] الشهادة [illegible]

[illegible]

[illegible] والشعر [illegible] على [illegible] أحمد [illegible] في الصف الأول [illegible] عام [illegible] هـ [illegible] م) عام [illegible] من [illegible] يكون [illegible] شحاته من ملابس الحديثة على مفهوم بيت امرئ القيس

وإن كنت قد [illegible] من ثيابك [illegible]

[illegible] في المعركة [illegible] أمل إلا بمعجزة ربانية قال عنها شحاتة

[illegible] المعجزة [illegible]
ولكن أتراه ميسوراً؟ ـ رفات 49)

[illegible] شحاته [illegible] بالطلاق [illegible] ويعصب عينيه [illegible] من غضب وغيظ [illegible] حتى يمكن [illegible] ثلاث سنوات. وكانت تلك كارثة [illegible] من أعصابه [illegible] ما بقي فيه من كيان

[illegible] أصيب [illegible] السكر في دمه [illegible] وهناك المرضان [illegible] الأسباب منها العضوي ومنها النفسي [illegible] القلق والاضطراب النفسي المرض يعمل في الجسد [illegible] في النفس [illegible]

السكر في الدم، وبسبب انفصال شبكية العين مما يصيبها بالعمى، [illegible] أن السكر يمتد [illegible] ولا شك أن حمزة شحاتة كان يعيش تحت ضغط نفسي [illegible] وطال [illegible] على [illegible] على أن انفصال الشبكية يحدث [illegible] وراثة [illegible] موجود في أسرة شحاتة [illegible] أخا حمزة محمد [illegible] في آخر عمره [illegible] انفصال الشبكية، كما أن والده قد فقد بصره في آخر عمره.

ومع [illegible] حمزة من أسى في نفسه وفي جسده وفي خاصة معاشه مع [illegible] في سيرته، فقد تعرض [illegible] في [illegible] في [illegible]، أولاهما كانت في مستهل [illegible] أحد أقربائه المقربين منه [illegible] حمزة [illegible] على [illegible] في [illegible] كي [illegible] أن يحتسبه له.

وكانت هذه الصدمة [illegible] في [illegible] ويرى [illegible] في [illegible] عن [illegible] على هذه الحادثة [illegible] ولا [illegible] حمزة [illegible] لأنه [illegible] في نفسه [illegible] في [illegible] إلى الناس [illegible] من [illegible] الذين [illegible] في الوجود [illegible] هو وحده [illegible] لأنهم [illegible] عن أخطاء الآخرين وآلامهم.

ويبقى الأمر [illegible] فقد [illegible] شحاتة في معاشه [illegible] أشد [illegible] بعد حادثة قريبه وجمع [illegible] ولكن الأيام [illegible] أنه من أصدقائه كان [illegible] من ثقته [illegible] ويرى [illegible] لا يراه في أحد من الأحياء [illegible] من دون مواثيق أو عهود كي [illegible] من هم تأسيس ثروة مالية و[illegible] صديقه [illegible] العقد والعزم، [illegible] في العام الأول [illegible] في

العام الثاني جاء بربيع أقل من سابقه، وجاء ربيع العام الثالث هيداً، وكأنه قدر حدد الذي [illegible] ويأتي العام الرابع حاملاً تموج صديقه بعض [illegible] ماله الذي [illegible] [illegible] عمره ولم يبق من [illegible] شيء يذكر(96)

وهكذا يفقد [illegible] وتهرب [illegible] في الغربة. وتعرض هذه الصورة [illegible] في ذكره [illegible] في إحدى رسائله إلى شريكي [illegible]

[illegible] في الأمر أن [illegible] لا [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

وكانت هذه [illegible] التي لا [illegible] [illegible] مثل [illegible] الغرابة من قبل [illegible] الأعناق بعدد من [illegible] ثلاث محكمة الوثاق من جانب الزوجة وهي [illegible] ومن جانب [illegible] وهي [illegible] ومن جانب (الصداقة) وهي [illegible] [illegible] ولم يعد من أمل في [illegible] (رب أخ لك لم تلده أمك)، [illegible] الظروف المعاش بدون خير يرجى، وإنما هو شر [illegible] الغربة [illegible] حتى لم يعد فيها مجال لأن أدم كي يستنشق نسيماً صافياً

ويحرك هذا [illegible] المشوق شعلاً [illegible] ويستك [illegible] القديم يكتب على [illegible]

(تقدم إلى المشنقة صامتاً

لا مدافع عن [illegible]

أمام محكمة يشكلها أعداؤك)(98)

(97) [illegible] عن هذه [illegible] أصدقاء [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] والاسم لا [illegible] [illegible] هذه [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] طلب [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] مشوار (بالغربة [illegible]) [illegible] [illegible] في [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] على حقه كاملاً [illegible] كاملاً [illegible].

(98) رفات حقل 54

ويحيط به الأعداء، فينصرف عنهم ويتجه إلى نفسه مخاطباً إياها بأسى وحسرة

(وماذا بعد [illegible]؟

لا شيء،

لقد أعياني الأمر

وعزّ عليّ الاندماج وتقطّعت نفسي

[illegible] أرى فريسة [illegible] أن تعد أذى [illegible] القبور

[illegible] يستوي فيها من تأخر ومن تقدم)[99]

وهذه نهاية [illegible] شخصية [illegible]

[illegible] نهاية طبيعية [illegible] التي يسير عليها الآخرون

[illegible] بأن يسمو عن مستوى [illegible] ويخالف معرفة [illegible]

في فهمها الجهلاء والأغبياء [illegible] على وجه [illegible] من أشد ما [illegible] التي

[illegible] نهاية [illegible] في [illegible] بكل شيء، لا شيء.

والتّفة [illegible] الهدف [illegible] (ص 19)

[illegible] النموذج [illegible] النفاذ والواقع يحصل [illegible]

[illegible] ما حدث [illegible] الإسلام من قبل [illegible] حادثة

[illegible] شخصية [illegible] في الرسالة رقم 78 (ص 12) [illegible]

(إن أي تقدم أو [illegible] من شأن كبير [illegible] هو [illegible] أن

[illegible] أن [illegible].

[illegible] الذين [illegible] لا [illegible] هذه [illegible] التي [illegible]

[illegible] في [illegible] من [illegible]

[illegible] الأسطورة، [illegible] أن

[illegible] وعادت إلى [illegible]

إنه شقاء كُتب عليه

وكذلك من يحلمون بأن يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش ولماذا النفة؟

(99) [illegible] 24 [illegible] رحلة إلى الأعماق 83.

لماذا الابتعاد عن الموت الذي يتحدث عنه ويشعر به الآخرون [illegible] الآخرين؟

لا تفسير إلا أنها عمره التي تدفع في كل شيء سيره وسير الظروف التي تحدد خصوصية سيرته وطريقة [illegible] لكي يختار ما يشاء منها واقعاً أو غير واقع فيحتوي سروراً حتى في نفسه عما كان ويكون)

يقول هذا الكلام في أواخر عمره، مضيفاً بذلك حكمه على نفسه وعلى الحياة والموت في هذا الرأي أنه لم يكن نتيجة لما حدث له من أحداث مادية في معاشه [illegible] تلك التي لها نتيجة حتمية [illegible] كظروف [illegible] ولكن [illegible] أنه أعمق من ذلك بكثير وأبعد من أن يكون مجرد [illegible] التي قادته إليه ظروف المعاش

إن هذا الموقف من شخصيته عميق الجذور في نفسه حتى قبل أن يواجه نكبات حياته الخاصة مما يدل على أن هذا النموذج كان يعرفه وتحدث معه [illegible] هو عبر [illegible] رسائله [illegible] وجرأته [illegible] في أوج شبابه قبل أن [illegible] وذلك في مقالة نشرها في [illegible] [illegible] وعمره سبعة وعشرون عاماً قال فيها (55)

(رأيت حولي [illegible] أحس ذاتي بأني غريب في الحياة أو غير [illegible] مطرح حيث بينه وبين ما يدور [illegible] أنه من الحوادث، ويستغرق المزاح المرح أحياناً [illegible] بالحياة [illegible] السرور [illegible] لحظات نادرة في [illegible] لأن، وبالرغم من أني لا أرى [illegible])

وعلى ذلك فإن الحياة عنده [illegible] حتى منتهاها ليست سوى ابتلاء كبير على ابن آدم. ولذلك قال [illegible]

(إن الحياة سجن طويل لا بد لكل من يحمل صفة آدمية في بدنه) [illegible]

وهذا السجن الطويل لا يحتمل للإنسان غير الموت المبكر حيث يموت الإنسان بعدد مرات مواجهته من الحياة

وتلك هي قصة آدم على الأرض وهي قصة [illegible]

(55) نشرت في [illegible] جريدة [illegible] 22

(56) وردت في رسالة منه إلى محمد [illegible]، نشر بعضها في (مجلة [illegible]) ص 9

(إن حياتي سلسلة طويلة من الاستشهاد [illegible] أفكاري [illegible] ميولي أهوائي هي أنا)

ومن هنا يسهل أن نتصور أي إنسان [illegible] ما به من أفكار ورغبات وميول وأهواء ـ رحمات 87)

ويعتبر [illegible] عام 1328هـ (1909م) حتى عودته إليها في عام 1392هـ (1972م) محمولاً من القاهرة على كتفي من أسى محبيه وعارفيه رحمه الله(88)

• • •

(88) [illegible] 1390هـ [illegible] 9 يناير 1972م [illegible] بجوار [illegible]

الفصل الثالث

آدم حيا.. آدم خطاء

(التحول والتعبير ـ الصمت ـ المرآة)

وسمعت صدى صوتي مبحوحاً
يلهث يتقطع
أنا حر
أنا حر حقاً
أتثاءب أتسكع
أمشي أنظر
أضحك أتسلى
حيث أشاء
وأنام
ولكن أين أنام؟

حمزة شحاتة. ثمن الحرية

رأينا في الفصل السابق أن حمزة شحاتة ليس شاعراً بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة وليس بكاتب كما نعرف الكتاب، ولكنه إنسان عاش مع الناس ولم يكن منهم، وخرج من الحياة، أو أخرج نفسه من الحياة وهو فيها، وظل فيما من حوله من سبيل على هذا الكوكب، يلهث وراء نموذج جرده في ذهنه لصورة الإنسان المثالي، وما فتئ يلهث وراء نموذجه ذاك حتى أدركته المنية، وقد بح صوته وخارت قواه! فكأنه الإنسان الذي لم يكن، أو هو السمري الذي أحيا حادثه، والسمري الذي رأى نبلاء يعتمر به فأحرقته وأحرق نفسه معها

ولكنه مع ذلك كله يشعر أنه أمة وحده، فهو يكتب ويسمع دون أن ينشر (طبعاً) وهو كثيراً ما يحرق ما يكتب، وهو يقدم على الكتابة مضطراً ودوافعه نابعة من ذاته لأنه لم يكن يقصد بها نشراً ولا شهرة. فهي لم تكن تمثل عنده تعويضاً نفسياً عما لقيه من دنياه وعيشه. وكان الشعر والكتابة عند شحاتة كانا يؤديان وظيفة حيوية مهمة وجودية وربما حفظاه من انهيار عصبي أو صحي مدمر. والشعر يعطي صاحبه ما لا يعطيه غيره من الدخول في الهوية، وفي ذلك يقول [illegible] ما ترجمته:

(الشعر هو الحلم الذي يتركه المعذب... وبفضل هذه الأحلام يمنع وقوع [illegible] وإنهم يقولون إن الشعراء الذين لا يصابون بالجنون، أو لا يصابون به بعد، لكنهم عموماً قريبون منه. ومثل ذلك لا أستطيع أن أنكر أن هواجسي ذات حدود عالية في استباق الكارثة ومنعها)(1)

والكتابة عند شحاتة تكون (معاناة لذة، فهي معاناة ألم ومعاناة لذة)(2) ويصبح الشعر عند شحاتة نفسه وجوداً وحياة، ولكنه وجود محكوم عليه بالفناء، وكذلك يتم إحراق قصائده كل عامين أو ثلاثة، كما مر في فصل سابق.

وأدب شحاتة الذي كان يتعرض للحرق هو مجرد نوع أدبي متوهج بمعاني النموذج ودلالاته. ولقد سلم جزء من هذا الأدب بفضل ذكاء بعض أصدقائه، وبعض الفضوليين من أصدقائه ممن كانوا يستمعون إليه في لقاءات الأنس، فيملي عليهم بعض شعره فيبادرون بأخذ نسخ منها خلاساً يسرقونها من (المحرقة) حتى إن من المؤكد أن طائفة من الشعر أخذ بعضها يظهر في كتب أو في جرائد وأكثرها ما زال محفوظاً عند بعض أصدقاء شحاتة.

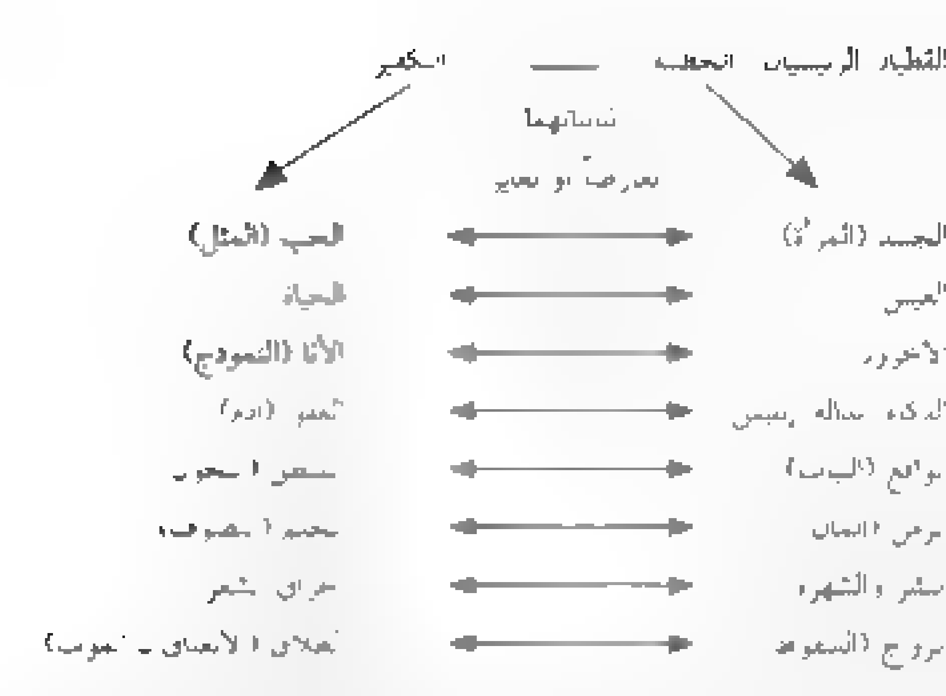
وفي هذا المتبقي من أدب شحاتة نلمس الصراع الذي كان محتدماً في حياة الكاتب الشاعر، كما نقف على معنى (الخطيئة ـ التكفير) وهما القطبان المتحركان باستمرار في أدب شحاتة محركاً لأحداث الصراع.

ويحتدم الصراع بين شخصيات هذين القطبين في خطوط متداخلة، ويكون لها تقابل تارة متعارضة وتارة تقديراً، وترسم صورة لهذين القطبين وتشكلاتهما في أدب شحاتة كما يلي:

---

(1) انظر: Abrams, The Mirror and the Lamp 193

(2) هذا رأي جان ماري جويو، ونقله عنه [illegible] في النقد الأدبي 29



تتحرك هذه الثنائيات متصارعة في ذات شخصياته، وعلى الرغم من أن الصراع محتدم ويحتدم كثيراً إلا أن المعركة دائماً تحسم لصالح التكفير، ويواجه الشاعر الكاتب بكل ما أوتي من قوة نفسه وملامح بسيطة الخطيئة وإن أنها ويواجهه نفسه بعيوبه وحسه نحو التكفير فالعيش يستبدل بالحياة، ومن ذاته الإنسان قد عبد في هذا الكوكب، وكتب عليه البقاء فيه هذه الفترة من الزمن، ولا سبيل إلى الخروج من هذا المأزق إلا بالموت، فيسلم آدم إلى الموت إذاً، ولكن المشكلة أن الموت ليس قرار آدم، ولكنه حكم يأتي في وقته، وليس لآدم حق تعجيل هذا الحكم، ولكن بالتأكيد لا يجوز له أن ينفذ هذا الحكم على نفسه، وليس له سوى انتظار ساعة الحق والصمود

وفي انتظار هذه اللحظة يمشي (...في دوامة لا يعرف لها نهاية

(ما الفرق بين أن أسير إلى الأمام أو إلى الوراء إذ كنت لا أعرف أين أنا ...مات 56)

(إن الشموع لا تضاء بين أيدي العراة والعميان ـ ومضات 47)

إذ نحن هنا عراة وعميان، وضياء الشموع كشف عورة العراة، كما حدث لآدم وحواء بعد أكل التفاحة، كما أن الشموع لا تجدي نفعاً للعميان، والإنسانية أصيبت بالعمى في قرونها الأخيرة

والسبيل إذاً إلى إطفاء الشموع يكون بمعصية المرأة أولاً، وبسماع صوت الشيطان ثانياً. وهنا يكون تنقل الإنسان من مرحلة الجهالة إلى مرحلة المعرفة، من الظلمة إلى النور، من العيش إلى الحياة.

بعد أن تكشفت عورات بني آدم، وصحبهم الله سبحانه وتعالى خير الثوبة بالتقوى، حيث تقول الآية ﴿يا بني آدم قد أنزلنا عليكم لباساً يواري سوءاتكم وريشاً ولباس التقوى ذلك خير ذلك من آيات الله لعلهم يذكرون﴾ (الأعراف ـ 26). ونستشعر في الآية منهجين أحدهما منهج (العيش) المتمثل في اللباس والريش، والآخر منهج (الحياة) الذي ينبع من (التقوى) وهو خير، ويفضل المنهج الآخر لأنه أرقى منه وأشرف على النفس.

و(العيش) هو حياة الحيوان التي تتحرك بموجب قوانين الاحتياج الغريزي فحسب. وهنا بداءة وجهالة وعري وعمى.

بينما (الحياة) هي التفاعل بالتحول الدائب من الحيوانية إلى مرحلة المعرفة النورانية التي تكشف ظلامها عن حقائق وجودية، هي كالشموع في إضاءتها لظلام الكون بعد غياب الشمس. إنها شمس الحقيقة التي يصل إليها الإنسان بكده وبعمله، بعد أن يتجرد من قيود (العيش) ويتحرر من غرائزه البهيمية.

وفي داخل كل إنسان يوجد حيوان مقيد بقيد إنساني. وهذا الحيوان يتحرك وثّاباً إلى الخارج في كل لحظة يجد فيها باعثاً شهوانياً له. ولا سبيل لكبح هذا الحيوان المتمرّد إلا بترويضه بالمعرفة: العلم، الثقافة، الأدب الاجتماعي، الأدب النفسي، القيم الدينية وأخلاقياتها. وكلما زادت فيه هذه المعارف قلّت وثبات ذلك الحيوان. وكلما نقصت هذه المعارف لدى الإنسان، أو قلّ ورعها، فإن الحيوان حاضر دائماً في ترصد لحظات الانفلات، فيمضي منطلقاً نحو الخارج وقد يتمرد على حارسه حتى صاحبه.

وللحيوان أسباب تحمله على النماء هي الشهوانيات وما فيها من مغريات. ومع أنها ظاهرياً شهوة ومتعة إلا أنها في حقيقتها تعاسة وشقاء. وهذا ما لمسه شحاتة في تجربته المريرة معها حتى جعله يقول:

(الحب، المال، الزواج. أقدم أسباب التعاسة في العالم. رقات 58)

والحب هنا يُقصد به: الشهواني. وهو مادي وحسي وكذلك المال. وهذان

يقودان الزوج ونبيهة وحظ شحاته سواء. نحن نعرف عن زواجه ثلاث مرات، وانتهى كل مرة بكارثة قال عنها شحاته: (الزوج الأول غلطة والثاني حماقة، أما الثالث فهو انتحار – رفات 95)

والمال هو على شحاتة كالنبي عرضهما في الفصل الثاني، والحب الحسي كان وراء الزواج الفاشل. وهذه الثلاثة شهوانيات مادية تغذي الحيوان الكامن في الداخل وتحركه، فتصبح أسباب شقائه وتعاسته. والحل هو الخلاص منها، وينهي الزواج بالطلاق، والمال بالتخلي عنه، وعدم المبالاة بالضائع منه. أما الحب فتحوّل من الحب الشهواني إلى الحب الروحي الصافي وهو ما سنتحدث عنه لاحقاً في هذا الفصل

إن ثنائي (التحطيم – التكسير) وتحركهما الثاني كما رسمناه فوق، تبهت الروح المنقية بالحياة في أدب شحاته، وهي ما يجعل لأدبه قيمة حياتية بالنسبة إليه كأديب انشغل ورأسه بتمثيلات النموذج وعدم تهيئته. وسنرى كيف استخدم شحاته هذه الثنائية بطريقة جعلتها قيمة جمالية وأخلاقية في أدب حمزة شحاته، وتضعف هذا الأدب إلى مستوى نموذجي تربه ترتب صاحبه من مجرد شاعر – كاتب، إلى نموذج

وقد رأينا صور هذه الثنائية في ثلاثة خطوط تتحرك متشابكة تحرك تتقاطع وتتغير. ولكن هذه الثنائيات الثلاث لا تتحرك بشكل آلي منفرد، ولكنها تتحرك وتتصارع بعضها مع بعض متشابكة في العمل الأدبي بشكل يضاعف الاضطراب فيه، ويرفع من حدة الصراع وحدته. وقد حاولنا تفكيكها من أجل الدراسة، ومن أجل قراءة العمل الشحاتي قراءة نقدية واعية، ثم نعيد إلى ذلك من سبيل أفضل من أن نسلك مع العمل الأدبي أسلوب (التشريح النصي) فالأدب النام يمثل الجسد النام، وسبيل معرفة الجسد هو تشريحه، وهذا التشريح ليس هدفاً يؤدي إلى قتله، ولكنه تفكيك مرحلي يهدف إلى استكشاف النص ثم إعادة تركيبه مرة أخرى، وبذلك ندرك ما خفي من سر النص ونتمكن من معرفة تركيبه، ومن ثم المساهمة في كتابته (تفسيره وفهمه، وإعطائه حياة متجددة)

وتحريكها هدفها دلالي (وسأرجئ الجوانب الفنية والأسلوبية للفصول اللاحقة إن شاء الله)

وهذه محاولة تتلخص في استخراج ثلاثة محاور أولية انبثقت من ثنائي النموذج

الرئيسيين (الخطيئة ـ التكفير) واستقصت في نموذجها كافة ثنائيات المعاني المذكورة فوق. وهذه المحاور الثلاثة هي:

1 ـ محور (التحوّل ـ الثبات)

2 ـ محور (الشعر ـ الصمت)

3 ـ محور (الحب ـ الجسد)

وسنقف عند كل محور من هذه المحاور الثلاثة لنرى دلالاته في أدب شحاتة.

● ● ●

1 ـ محور (التحول ـ الثبات):

يتأسس هذا المحور بناءً على خبر النموذج موضوعة التاريخي: الفردوس الأرضي ـ الفردوس. فآدم وُجد في الجنة ثم خرج منها ثمّ هبط إلى الأرض جزاءً له على ما ارتكب، وهو موعود بالعودة إلى فردوسه إذ هو حقق شروط العودة. والعودة معناها تحوّل الواقع إلى حلم وتحول الحلم إلى واقع. فالفردوس لآدم ماضٍ ومستقبل وهو الحلم الدائم له في دنياه يسعى له ويرجو تحققه.

ولهذا بني التحول عند شحاتة ليكون سبب حياة وسبب خلاص. ووجوده على الأرض لا بدّ أن يكون مرحلة. وهذا المحور أساسي للشعور بالسعادة وبتحقيق الأمل، ومنه تولدت ثنائية (التجديد والتغيير) عند شحاتة، وأصبحت ضرورة وجودية تدل على الحياة، وصارت تعريفاً للإنسان وتوحيداً بينه وبين الزمن، مما يجعل للإنسان وللزمن معنى وقيمة. وفي ذلك يقول شحاتة:

(إن لم نعرف إلى الوجود لما أحسسنا معناه إلا في الإنسان، ولو المستقبل معنى الإنسان لما أحسسناه إلا في الزمن الغائب

والزمن ليس إلا إحساساً بالحركة والتحول، ولو وقف كل شيء في أعيننا لا يبرح مكانه لما كان الجمال ولا كان الشعور بالسعادة (حمار حمزة شحاتة 67).

وهكذا نشعر بالتحوّل والتغيّر فنحس أحياء. ومن ذلك التحول فعلاً بحدوث وممكن التحقيق، فهذا دليل عملي على أن الحياة ليست حياة الأمس من جهة ومتحولة إلى تغيير يحقق السعادة. وهذا الإحساس هو معنى الأمل عند الإنسان وبالتالي هو الدافع لقبول الحياة على الأرض بانتظار لحظة التحوّل الحقيقي في حياة الإنسان: الموت، حيث الخطوة الحاسمة في طريق العودة إلى الفردوس.

ولن يكون في الحياة معنى إلا إذا تم فهمها على أساس مبدأ التحول. هذا المبدأ الذي يتسع ليشمل كل حركة يقوم بها الإنسان أو يقع في وجهها. فالتحول النفسي، والتحول الثقافي والتحول العلمي، كلها دفع جديد للإنسان لأنها تعبير وتحرك إلى الأمام، والحيوان البشري من ورائها يدفع البشر كي يتحركوا في خطوات حثيثة في بهجة الحياة الكبرى وعمقها التحول.

وهذا التحول قد يبدو في ظاهره حركة مستقيمة تتجه نحو (الأمام المطلق). ولكن هذا ليس سوى مظهر وهمي. فليس هناك (أمام مطلق) وإنما هناك العودة، العودة إلى الخطوة رقم (1) إلى نقطة البدء حيث السعادة التامة: العودة إلى الفردوس. وهذه هي القصة التوحيدية الأعظم، التقدم هو لا يستحيل لكي لا يكون تقدمًا نحو العدم أو نحو المجهول المطلق.

وإذا للإنسان يتحول بحثًا عن الفردوس لنفسه. وهذا التقدم هو تحقق داخلي بحركة نحو الخلاص التام المباشر. فلا عبثية في الوجود البشري، ما دامت الحركة نحو (الأمام العودة) ولا عبث في الوجود ما دام الموت ليس نهاية المطاف، ولكنه النقطة الكبرى نحو صراط الخلاص المحقق للتقدم التام. وهذا يأتي شعور المؤمن بأن لله وإن إليه راجعون، فيكون شعور العائدين إلى فردوس أبيهم آدم. وتتمحور الفلسفة الإسلامية حول هذا الشعور حتى يكون التقدم فيها، والتطور في نظر الإسلام، ليس نحو (الأمام المطلق)، ولكنه التقدم نحو (الأمام العودة). وفي الإسلام فإن التاريخ يمضي كل تاريخ الإسلام ومنشئه والعودة إليه. وهي فترة ظهور الرسالة حيث يقرر الرسول ﷺ أن خير الأجيال هو جيله، ثم تأخذ هذه الأفضلية بالتناقص على مر الزمن. وتتحقق هذه الأفضلية للأجيال القادمة بدرجات متفاوتة حسب قربها من جيل الجيل الأول. وهكذا تأخذ النظرة الإسلامية مفهومًا دائريًا متقدمًا يبدأ مع بدء تاريخ الإنسان كأن آدم نشأ في الفردوس، ويخرج منه لا ليضل بعيدًا عن كوكب إلى آخر غيره بل ليعود إلى أصل مدينته كدأب كل أبنائه إلى يوم النهاية الأكبر.

وهذا مفهوم فلسفي يلتقي في تناغمه مع الإيقاع الحركي الموجود كله. فالأرض تدور على نقطة البدء حول نفسها، وحول الشمس. والمجرة الشمسية كلها تتحرك مستديرة نحو مبدئها، وتنقص منه لتعود إليه، والقمر ينشأ صغيرًا ثم ينمو حتى إذا ما تم له النمو، أخذ بالعودة نحو مبدئه (وقد يكون هذا صورة متحققة لانعكاس الشمس عليه، ولكنه يكاد يكون يحمل معنى رمزيًا لحركة الكون والإنسان فيه نحو العودة)

وكذا البحر يمد، ليجزر بعد مد. وما الإنسان إلا ذرة في هذا الوسط المهول. بدء ـ نمو ـ عودة

وبهذا المنطلق نستطيع أن نفهم قول شحاته

(لا شيء يعطي تفسيراً تاماً للحياة غير الموت. ص 93)

فالحياة انتفت بغير الموت تصبح عبئاً ثقيلاً على حاملها، وتكون حياة لا غاية له ولا فيه. ولكن الموت يأتي ليعطيها معنى تفسر بموجبه، وهو بمنحها المعنى لأنه يحولها من تقدّم نحو (الأمام المطلق) إلى تقدّم نحو (الأمام العودة)

ولعل هذا هو ما يفسر لنا بعض الأشياء الغريبة التي نراها على وجوه بعض من يحتضرهم الموت، حيث نرى العيون تشخص في الفراغ المطل أمام ناظري الميت، وكأنه يرى شيئاً من النور يجذب انتباهه. وربما نحدث تفسير لهذا غير أن يكون الضوء الروح بمعالمها الأولى، فيفرح إذ أنه شاخصة البصر في نهاية نوراني المشرق، مخلفة وراءها الجسد الذي حملته في حياتها الأرضية، وتركته للأرض كي تتغذى به، فهو لها كان، ولها يترك.

وهذه صورة للحظة وفاة حمزة شحاته رواها لي ... ابنه، حيث كنت بجانبه ساعة وفاته، وكان مستلقياً على السرير في أحد مستشفيات القاهرة. كنت أمسك في يدي يطمئنه على حاله، وبينما هو يفعل ذلك أدار وجهه عنه وتوجه إلى الأمام وشخص بعينيه متكئين وصمت صمتاً عميقاً. وسألت الممرضة في هذه اللحظة لتعطيه حقنة أعدتها له. ولكن حمزة لما سمع صوتها رفع سبابة يده اليمنى ووضعها على شفته من الممرضة بأن تسكت، وأطلق من بين شفتيه صفيراً متواصلاً تبعه بأمره بالصمت. وظل شاخصاً ببصره وجسمه إلى الأمام لحظات خرجت روحه بعدها مطمئنة وكأني أراه أمامي وأسمع صدى قول الله تعالى

﴿يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية فادخلي في عبادي وادخلي جنتي﴾ (الفجر 27 ـ 30)

وراح شحاته وكأنه يردد قوله في قصيدته الغريبة (مخطوطة شعرية)

(وحدي؟

نعم وحدي، فهمت

وكان حتماً أن أسير

وأن أجدف للفراغ
لهوه العمر الممزق . للمصير
وهناك ـ حيث الواحة الخضراء
والفجر الحشد
سأحيش ملء رؤاي .
آلاف السنين!!
بين الملايين ، الذين مضوا
على ذات الطريق
مطأنين وراءهم
جثث الضحايا الأصدقاء
تدق فوقهم الرياح
الحالمين بكل ما نشدوه
من حرية وسعادة
كان السلام لزامه ، وحلمها
وطريقها عبد الطويل
لأحرس القاسي
الذي ابتلع الرحاب
ومزق الأحلام والآمال
منطوياً على السر الرهيب
سر الغد المنشود ـ والأمل الكبير
حلمي وحلم الأصدقاء الأشقياء
.. سأسير ملء قواي
ملء اليأس من جدوى التراجع
والتوقف والسقوط
لا شيء إلا أن أسير

هذه رحلة العودة أو (اللحظة المتيقظة) كما هي عند ابن نعيمة، وهي حركة التحول الكبرى في حياة البشر.

وهذا التحول عند نعيمة معنى مثل حلمه بالملكوت، وأعطاه معنى باب جعفر الذي هو سنة التحول وسبيل الترقي، لأن الإنسان في سعي مستمر وهو يسعى إلى غاية.

والتجديد يكون صورة ضرب من التحول الدائم، يقوم به الفرق بين ما هو حياة وما هو عدم، حيث لا نجد إلا تمسك وثبات وركود وجمود.

ولا يدرك هذا إلا أصحاب الحس المرهف ممن له طاقة خلاقة قادرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء وسبر أغوارها ولا تكون الحياة حقيقية، ولا رائعة إلا بهذا، ويكون شحاتة عن ذلك.

(إن الحياة تكون حقيقية رائعة بالتغيير والتجديد، ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة والإحساس القوي والشوق العظيم، أكثر تغييراً واستعداداً وأكثر ميلاً إلى التغيير والإبداع، وهذا نقيض للمجرى الحياة الضيقة)[3]

وهذا يمثل قمة الحياة وقمة الأدب والفلسفة.

(إنما يعيب الأديب لدينا العجز عن أن يستمر في تغذية أفكاره من علاج تجديده وابتكاره، وحتى إذا عرض له جديد المألوف سمت أنه غير سننه المعروفة)[4]

(والحياة تغير هذا التنوع والمغامرة والتطور والتباين حقيقة ذلك تفقد قوام معنى الغنى – عمار حمزة 65)

(فالحياة حياة بالتغيير الدائم، والتجديد المستمر والتطور إلى أرقى وأكمل مطالبها وحوافزها وأسمى مظاهر جمالها، بل هو معنى الحياة وسرها فيها والسعادة هي المسرة المتجددة – عمار حمزة 66)

(ولو هب ما معنى الحياة في ذاتها، لم يكن الجواب إلا أنه الزمن والحركة والتغيّر

(3) عمار حمزة صفحاته 69 ومن الأسف نفتقر إلى جمع صور الحياة (20 – 359 هـ) [illegible] الكتاب المطبوع [illegible] مع سقوط بعض العبارات، وهذا شأن أكثر ما طبع من آثار شحاتة [illegible] حيث العبث والعبث [illegible] عيث التحريف والحذف.

(4) السابق 46.

والمجون ولا تكتب صحف [illegible] الشعور [illegible] فيه، والصحف القاتمة عليه ـ حمار حمرة 87)

ويبدو لي أن شحاته حس بالاحتياج عندما يصف حركة الحزن والتعبير في حياته في إحدى مراحلها [illegible] في رسالة إلى شيرين (ص 36)

(لا شيء يعبّر عن الحياة والرعب والانغلاق [illegible] به من [illegible] رهيب هذا الذي أنا فيه

إن الحياة هي الحزن [illegible] الحزن هو الذي يعطيك الشعور بالانغلاق وبأنك أحياء [illegible] حياتك دائماً بحاجة إلى شيء صغير يعطيك الشعور بالحزن [illegible] أين هو هذا الشيء الصغير في أية صورة ممكنة؟)

وذلك لأن الشيء الصغير ربما يبدو صغيراً فقط، لكنه هو سرّ ما يمكن أن يسمى سعادة في هذه الحياة

(إن أداء عملاً تحبه، ربما هو مقاومة لمتعة لا شفقة فيها، أو رياضة [illegible] [illegible] [illegible] عروف و[illegible] من أعمال و[illegible] و[illegible] [illegible] في التي [illegible] أقدامك على طريق السعادة. [illegible] [illegible] طريق السعادة [illegible] لا [illegible] السعادة لا أجزاء في في نفس الوقت [illegible] و[illegible] و[illegible] [illegible] ـ [illegible] 44)

وهذا التشبث في الحزن و[illegible] عند شحاته كان [illegible] [illegible] [illegible] لأنه ممائية أبدية له

(السر في [illegible] الشاعر و[illegible]، أنه [illegible] تحويل الحلم إلى واقع [illegible] ثم تحويل الواقع إلى حلم ـ رمات 45)

ولا بدّ من تغيير الواقع لأن [illegible] الواقع [illegible] الرضوخ له وقبول الثبات و[illegible] والشارب عن [illegible] من أجل [illegible] [illegible] وهذا شيء [illegible] شحاته [illegible]

(لا يمكن أن أصدق أن شيئاً كهذا يمكن أن يحدث، [illegible] يأخذ [illegible] الثبات والتجمد [illegible] [illegible] أصدق [illegible] عرضت المسألة على مقاييس العقل و[illegible] [illegible] الواقع [illegible] هذا [illegible] عن لأن هو [illegible] الذي [illegible] أحكامه عليه [illegible] [illegible] بحاجة عبر الرضوخ [illegible] [illegible] عن التغيير [illegible] 97)

و[illegible] [illegible] [illegible] و[illegible] الواقع [illegible] العادة والعرف و[illegible] [illegible] لا

يكون الحل عند شحاتة هو الرضوخ لأن ذلك هزيمة لا يرضاها النموذج نفسه ولكنه يظل يكافح وحده معزولاً في معاقله. يقول شحاته:

(عندما يكون الواقع أقوى من أحلامنا وطموحاتنا نضعف في مقاومته فتنكفئ أفكارنا ومشاعرنا إلى التشرد ـ وقفات 56)

وبهذا لا يبقى أمام الإنسان لكي يصبح حياً إلا أن يأخذ بسنة التبدل والتحول السريع وقبول الصراع فيه، لأنه

(لم يعد السير الوئيد المتسكع حركة تدخل في سباق الزمن ... لا تكفي لاتصال من هذا السباق أن تعدو بكل قوتك ... ولكن إمكاناتك في سبيل أن تستبدل الثابت بغير الثابت ... المتحدي بما هو جديد ... وعليك أن تخوض معركة البقاء والتقدم بسلاحها الشائع المقرر)(5)

و(إن من لا يندفع إلى الأمام، يدفعه تيار الحياة إلى الوراء ـ وقفات 47)

• • •

إن الإنسان بقدر عمق تنوع مستوى التحول إذ هو هو ... أن يشق صعاب هذه الطريق ... وقد سبقها أناس حققوا الطموح لأنه سبقهم تحدث عنهم حمزة شحاتة فقال إنهم:

(أناس يسبقون الزمن ... أحياناً يكونون أفراداً وأحياناً مجتمعات كبرى يقل فيها عدد المضطربين الشاذة ... ويسير كل شيء فيها بسرعة الزمن ... أحياناً أسرع من الزمن في هذه المجتمعات مجتمعات تحاول أن تسبق الزمن لأنها تحس بحاجة إلى حركتها ... أو تحس أنه مجرد اصطدام

وهي مجتمعات مستقبل لأن حاضرها دائماً عبارة عن مشروع، أو مختلف لمختلفات الساعة الخامسة والعشرين من ساعة العصر التي يتحقق فيها التعادل بين الإنسان وبين المستقبل، فيتحول إلى المشروع الذي يعيش فيه الزمن مع مخلفاته ذكرى من ذكريات الساعة الخامسة والعشرين المتفقة خارج حدود المكان والزمان وراء الذات العجيب التي تتحول عيوبها إلى عادات، وعاداتها إلى عيوب ... أو التي ليست لها عادات ولا عيوب ... الذات التي لا تعرف الحواجز والمصطلحات والعوائق، ولا

(5) شحاتة: رحلة إلى الأعماق 47

تستطيع أن يغيرها الزمن، لأنها هي الزمن، وهي مغيرة ومحوّلة ومطورة لأنها أسبق وأسرع منه)[6]

وليس لكلمة (الحب) من معنى سوى أنها (الشعور وخوالجه ونزعاته وعوالمه المختلفين)[7] والشعور هي الإنسان و(ما دام الإنسان يتغيّر فإن كل شيء يتغير)[8] وهذا هو قانون الحياة في التحول وعدم الثبات وهو معنى (الجمال) في الحب والنفس والجمال لا يكون إلا بالتجدّد والتحول الدائم، لأن غرض الجمال هو تحقيق المسرّة في النفس كي تصل النفس إلى (السعادة) وقد لم يتحدث هنا عن الجمال يعقد فيه وفي هذا كتب شحاتة في مقالته الثاني عن (النقد والجمال)[9] قائلاً

(كيف يفهم استعمال تحديد المسرة واطرادها إن كان غير قادر على تجديد مصادره وتنويع مؤثراته وتزويدها بالألوان والظروف والأجيلة المؤنسة؟ فهل يطيق الجمال هنا الثبات والزمن جزء من معنى الجمال والشعور به؟ وأي شيء في الحياة يبقى له رونقه وجماله، وجدة معناه في نفوسنا وأبصارنا بعد فهمه و سبر أغواره والمزيد بتغير ما فيه وأجمله)

إن قضية (التحول) وفلسفة الشك من أهم القضايا الفنية والفلسفية في أدب شحاتة وفكره، وهي تتردد بالحاح شديد في كل كتاباته، وحسب ما تفيده هنا من أمثلة قليلة والقارئ مدعوّ لمراجعة أدب شحاتة ليرى فيه المزيد. ولكن من المهم أن نشير هنا إلى أن إيمانه بالتحول قد رافقه منذ مطلع حياته، فقد تحدث في كتاباته المبكرة، كما في محاضرته عن الرجولة ـ وفي مقالاته الأربع عن النقد والجمال، وهي أيضاً منشورة في (صوت الحجاز) عام (1940م) ونجد الفكرة أيضاً في مقالاته التي يضمها كتابه (جمار حمزة شحاته) وهي منشورة في الأعوام 1936-1939م. وهو بذلك يبرز كرائد من منظري حركة الحداثة والتجديد في الأدب الحديث، وفي الفكر العربي المعاصر. ولا يعيب فكرة هذا سوى أنه لم يُنشر بين الناس في وقته، ولا حتى بعد وفاته. وظل الفكر وصاحبه مغموراً محبوساً في مخطوطات لم تر النور إلا قليلاً

(6) الاصطلاح قانون اجتماعي. شرعة الناسي. الموسوعة 2/ 55. ومخطوطة من عبد الله حبيب
(7) جمار حمزة 65 وصوت الحجاز 20/ 1/ 1359هـ
(8) نفسه صفحة 93
(9) جمار حمزة 67 وصوت الحجاز 20/ 1/ 1359.

ولأن فكر حمزة شحاتة فكر تحولي فإنه لم يجد مشكلة أمام حركة التحديث في الشعر، فكتب دون تردد شعراً حراً على التفعيلة التحديثية، ونشر مثله [illegible] وبارك حركة التحديث، وهو في آخر حياته وبعد [illegible] والمقابلة الصحفية التي أجرتها معه جريدة (البلاد)[1] ونشرت بعد وفاته تؤكد على إيمانه بالتجديد ودعوته إليه. وتحدث في مكان آخر عن التحديث [illegible] بين القديم والجديد فقال:

(الصراع بين القديم والجديد طبيعي في مسيرة التجديد [illegible] ولكن من حسن الحظ أن الحياة هي التي تتولى دائماً دفع الإنسان إلى الأمام فكرياً كان أو [illegible] الشعوب التي تتوقف عن السير مع تيار الحياة والتغيير تضطر بعد إلى أن تعدو لاهثة لتحاول لكي تعوّض ما فاتها من الوقت [illegible] في هذا العدو لا تصعد إلى مراكز الحظ [illegible] رفاقه)[4]

[illegible] في مقالة الأولى عن [illegible] يتحدث فيه عن [illegible] عام 1940 م) [illegible] على [illegible] حيث يقول:

(ليس [illegible] في [illegible] التحديث [illegible] مشكلة الهدم والبناء في [illegible] وفكري، [illegible] الحياة باستمرار حركتها [illegible] دواعيها وتجدد صورها، [illegible] لا [illegible] يحيط بها من أسباب التغيير والتحوّل والتقدم والتطور

[illegible] الأمر [illegible] في [illegible] كالحقائق الفكرية، أو [illegible] الانقلاب [illegible] أو [illegible] كل يوم عن جماعة ومجتمع جديدة أنانية»)[11]

* * *

[illegible] أن نشير إلى موقف [illegible] موضوع (التحول) في [illegible] الإنسان [illegible] أشرت إليه في مطلع هذا الحديث، من أن الإنسان [illegible] كاملاً، [illegible] ثم [illegible] من [illegible] إلى [illegible] و [illegible] وانعكس في [illegible] علاقة [illegible]

(1) [illegible] محمد [illegible] في كتابه [illegible] الأعمال ص 67، 89 [illegible] بتحريف وتشويه مثير.

(4) صوت الحجاز 20/1/1359هـ وحمزة حمزة 61.

أمام حقيقته ثم أمام نفسه فيعود إلى صمته أمره حيث الكتاب والتجهيز؛ فالتقدم والتحول يكون نحو (الأمام المعقود) وليس نحو الأمام المجهول وهذا هو الصفة الوحيدة من الارتكاس في المشيئة ومن الصعود من المجهول، ولو حدث التجرد من هذا سوف يؤدي إلى تعتيم الإنسان في هاوية لا نهاية لها، ولا رهبة تسند عليها ... على الإنسان إلا أن يمر في حياته في طريق مهجور تجاه نفسه، ثم يأخذ بالسعي نحوها ويستشعر السعادة في ذاته ... وهذا ما حدث لشحاته على الرغم مما قد يظهر لمعرفيه من أنه رجل عاش شقياً

2 ـ محور (الشعر ـ الصمت):

من القيم الأساسية في شخصية شحاته هي توحد الفكر مع السلوك، ومن تجده في ذاته من قيم ومعتقدات ... مطبقاً في حياته لا يحيد عنه، ولذلك تكتمل حركته النموذج في ما يقول وفي ما يفعل، ومن ذلك علاقته بمفهوم الصمت في أدب شحاته وبروزه في كتاباته منذ سنته المبكرة، ثم تحوّله هو في الصمت المطلق في حياته ... علامات الصمت في حياته هي كونه في القاهرة سنوات عاش فيها تقريب الثلاثين عاماً، من 1943 ـ 1972م ولم يعلم بوجوده فيها أحد من أدبائها ومثقفيها، وذلك الصمت فرض شحاته على نفسه بل على مدته في الصمت، وهو موقف ظهر عنده منذ ... مقالات نشرت له قبل دعوته بمرحلة العزلة ... ويقول في مقالة له بعنوان (هو الشيء) يتحدث فيها بأنين صمته وعزلته و ...، ويحدد فكرة الصمت بقوله

من ميلي إلى الصمت، الصمت الطويل، ولو أجبرت لكنت أبكم ... وكل ما يهمني أن أسمع وأرى ـ حمار حمزة 52

ويقول في مقالة أخرى بعنوان (صراع)

(... شقيق هذا الأسى الذي أنوء بحمله عند تقمصه بجناحه؛ وعرفته بتجاربي القاسية، ولو ... في موضعه من عاتقي لتأتى ... العجيب عن تحملت ... في محنه فمن لي بعدك؟! ـ حمار حمزة 52

كتب حمدي إسماعيل عام 1355هـ (936 م) أي قبل سنة (العزلة) بشحاته عنه وكأنه يرهص لها

ومن يحاول تفسير هذه النزعة المبكرة عند شحاته في الصمت وتعبيه ...

نحن نتذكّر (النموذج) الذي هو الإنسان. فالإنسان هو حامل الأمانة التي عرضها الله على السموات والأرض والجبال ﴿فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولاً﴾ (الأحزاب ـ 72). والنموذج هنا يحمل مفارقة نسبيه وهويه، فيتمنى أن لو كان كالسماء والأرض والجبال خالي الوفاض مثلهن وأبكم مثلهن، يرى ويسمع مثلما يرين ويسمعن، فيصير مثلهن يسبّح لخالقه ﴿وإن من شيء إلا يسبح بحمده﴾ دون إعراب ﴿وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم﴾ (الإسراء ـ 44)

ولكن أنّى له ذلك، وقد كتب عليه قدر محتوم منذ أن خلق إنساناً، وليس جبلاً ولا حتى حماراً. ولقد تمنى شحاته أن لو كان حماراً. ومقالاته عن حمار حمزة تشير إلى هذه الأمنية في نفسه. وهذه مقالات كتبها شحاته قبل ظهور كتاب حمار توفيق الحكيم وحماري قال لي[2]. وفيها أعطى شحاته لحماره كل صفات خفة الدم والجمال والذكاء و(الحساسية) والظرف. أي كل ما يريده حمزة لنفسه من صفات. وقدّم ذلك بأسلوب ساخر يفيض لوعة وألماً، فيه عتب على البشرية وهروب إلى الحيوانية: الصمت، العجمة، التأمل.

وشحاته يدرك أنه لا سبيل إلى تحقيق هذه الأمنية، ولهذا فإنه يصير في مواجهة مع مشكلة مستحيلة بالنسبة له أو به ويصرخ قائلاً:

(بدأت مشاكل الإنسان عندما استطاع الكلام ـ رسائل 104)، وهو يقول مستفظعاً ويقصد به (قُتل عليه) لأن هذا هو ما تعلمه نفسه شحاته من تعب في حياته.

وما هو مبدأ مشكلته. ويرجع السؤال ولكن مع من؟

يقول حمزة في خيرة صاحبه باحثاً عن جمهور:

(من الحقائق المحزنة أن حاجة الكاتب إلى قراء أكثر من حاجة القراء إلى كاتب. ولا يبدو أن هناك أملاً في أن يتغير وضع هذه العلاقة في بلادنا ـ رفات 76)

ويصبح هذه الحاجة عنده واحدة من عقد حياته وهي التحجيم. (التحجيم هو الحاجة إلى الآخرين. إنها محرقتي. وأرجو ألا تكون محرقة أي إنسان له موقفي وإحساسي. العذاب يهون عندما يكون هناك أمل. وعندما لا يكون أمل فهي الكارثة ـ رسائل 198)

---

(2) مقدمة حمار حمزة. للأستاذ عبد الله عبد الجبار ص 5

كأنه هي هذه الساعة على وجه مثل شحاذة لديه ما يقوله، ويحس بأنه يريد أن يقوله، لديه سر مجهول ويريد أن يفصح به (ما أسهل أن نعرف وما أيسر أن نقول ... ولكن ما أصعب أن نكتم ما لا يجب أن نقول - رسائل 07) ولكن من يستمع ومن يفهم؟

(ربما ساعة حرجة أن تدور بعينيك محدقاً في جميع الوجوه والعيون، فلا تجد من يفهمك - رفات 99)

وهذا عبث يضيق به ويودعه فيكتب إلى نفسه متسائلاً في نبرة ساخرة

(ألست بحاجة إلى شيء يخلصك من منطق الحدث إلى أناس يعرفون كيف يسيرون على أقدامهم، ولا يجربون مرة السير على عقولهم، ولو لمجرد الرياضة؟ - رسائل 104)

وهذا يعود إلى يأس ثائر على النفس، ويعرض صفحته وجهه عند تساؤله

يا منقذي من داء نفسي وحيرتي   وسليبها من حرقتي واشتغالي[13]
هل ستلك نورا اليأس في وجهي   وغدوت الشقاء في إطلالي

يقول ذلك في قصيدته كتبها وهو طالب في مدرسة الفلاح وعمره يومها - كما يقول الشاعر محمود عارف - عشر سنوات

وتشتد حرقته على نفسه وعلى ضياع صوته بين البشر السادرين، وتصبح هذه صرخته دائمة البروز في حياته كلها، منذ تفتق الحس في صدره إلى ساعة موته، عبر قصائد متعددة من شعره، وأنقل هنا بعضاً مما لم ينشر من هذا الشعر وأحيل القارئ إلى المنشور

ومن غير المنشور قوله في قصيدة لم يضع لها عنواناً وكأنه يرمز بذلك إلى ضياعه، وضياع أدبه (من مخطوطة شيرين)

آثرت أن أنضب وعفت مواردي   واعتصمت من نومي انتباهة ساهد
وصرفت نفسي عن علالات الهوى   لما أحست بهن رأي الناقد
وطلبت نفسي بالجهد مطالبها   أن لا تشد على النعوت بحاسد
لوذ مراد النفس أبعد غاية   مما يجيء عليه جهد الجاهد

(13) المعاني الشعرية الثلاثة 42

وإذا الحياة بغير مجد قصة   ركبى السقوط بها عرات الشاهد

• • •

فلطالما مات النفوس بهيل سري   صفرت من الآمال نفس الزاهد

أحييت تطلب في حياتك راحة   ولكد دأب طريدتي والطارد

بين السعادة والشقاء مشاعة   فعمت بأحلام الخيال الواعد

والعيش معركة بعرس بالأسى   نعب الحيان بها كقلب الصاعد

لولا دواعي الطبع وهي عصية   لأطعت في الإقدام نصح مراودي

كان السمو عن الصغار مزية   بإن المزية في الصغار انسانه

ولو أن زهد العاجزين فضيلة   لوصلت طرف نفسه بالعالم

فلقد عجزت وما زهدت وصدقي   فرط الكلال عن اعتراء الصاعد

• • •

عابوا عزلتي الناس قلت مخافة   مما يحرك فيّ سوء مقاصدي

ونشرت في جريدة جعفية أعطاها عنوان (الكلمة الأخيرة)[4]

قد ودعتك . ومضيت

عن دربي المعهود

أحملت درج العاب

وأحلتي أحلامي

وككل غريب في دينه

أطالع مأساة حياتي

بشبات اليائس

من جدوى أي نضال

قد كانت لحظة وهم مرّت بحياتي

ومررت بها

---

4 نشرتها جريدة العرب الأردنية في 4/16 /982 م ص 7 وهي من شعر مخطوط غير م

وخبت واضمحلت وتلاشت

لم تترك أثراً

حتى أثراً للذكرى

* * *

ونيأس يحدو الراحلين كما تقول العرب، ويحق لصاحبه قد ورث هذا الحس المعاصي من أسلافه من شعراء العرب، وعنهم يقول (موسوعة الإبداع والمؤانسة 2/ 47 ـ 148) حيث يقول أحد الشعراء

وأكثر أسباب النجاح مع اليأس

ويقول آخر

إن المطامع فقر والغنى اليأس

ويقول الحارث بن حلزة (موسوعة الشعر العربي 69)

وبنيت ما قد شعرت به [illegible] ولا يبقيك كاليأس

ويحمل شحاته (اليأس) حلاً لمعضلته، بمعنى التسكين و(التهدئة)، ولكن بمعنى التسامي من فوقها، وعلى غرار معضلة الوجود (الفناء)، التي لا بد من فوقها على أنها تكفير عن خطيئة، وحلوتها عشبة ضرورية تنشأ كي يعبدوا بها عقائدهم، فيمنح ذلك لهم مهربين من العودة إلى الفردوس، وتسكين ذلا يتحمل ثقل الحياة، وإنما يسم نفسه ليكفر به الخطايا، ومفتاح ذلك هو اليأس من حبها، وحلال الرضى بها محل الخلاص منها

وسبب يأس شحاته محطة اليأس نتاج من الحياة وحضورها واحد النصب، لا على أنه مهزوم، ولكنه موقف رافض يحسبه التحدية على كل رجل نموذجي. فالحياة تدور في حوله، ودعوة التبقية لا تجد صداها، والحياة الأنموذج الآن ينتظر ضعف المريض بلحظة الانقضاض. وها هو يقول في قصيدة وجهها إلى ابنته (مخطوطة شيرين)

يا بنتاه أديري رأسك

في أفق الأحلام

وانتظري ـ مثلي ـ

أن يتحقق حلم منها
سيطول الليل
نعم سيطول
ولكن
ليس إلى غير نهاية
لم يمت الفجر
والنور ولود
والصمت المطبق ينسج في بطء
أكفان الظلمة
بالزحف الأبدي
يحرك رايات..
تحمل شارات الإصرار
والصمت عنيد يا بنتاه
والصبر.
رماد تكمن فيه النار
وسكون القرية
مفتاح
مفتاح الأمل الموعود
ما زال يلجلج في الأقفال الصدئة
ويحركها من يوم طال
وضاع بها عبر الأجيال
بنتاه
سيعلو الهمس رويداً
ويفور السيل
ويجرف أغلال الوهم
ويسيل

كل دروب القرية

ويعبرها

ويغني للأطفال

نشيد العيد

هذه وتلك نماذج نادرة الوجود في أدب شحاته، بل أكاد أقول إن هذه هي النغمة الوحيدة المعبرة صراحة عن [illegible] حتى وفاته، فيما نجد فيه وقد نشيد أب في عيد الأطفال. وهذه نغمة نشاز لم نسمعها إلا في قصيدة الصلاة الدامي، واستحقت هذه النغمة المفاجأة وسط زوابع الألم كاملة، حيث نلاحظ أسى المودع ليتخلص منها بكتابته، فحن [illegible] هذه القصيدة مقطعها. ويقول هذه الكتابة المودعية

لم شيرين

شقيت بها بين الكهولة والصبا	مآرب لما ألتقي فيهن مأربا
تناسيته عهد الهوى وقد انطوى	وما زلت أرجو فجرها مترقبا
يهيم خيالي في ذراها مصعدا	فيهوي جريحا في ثراها مخضبا
أرى مصرع الآمال أصفر عاريا	وقد كان مخضر الجوانب معشبا
ألم جراح القلب فيه على الأسى	مصبرا عناه فكبر أن يتعتبا
يسوء يهف ضميري خيالا محببا	ويمضي به الأيام سر محببا

• • •

خيال أجاد الوهم نسج خيوطه	شغلنا به أرجى إليه وأعتبا
أراني شريدا أنكرته بلاده	فشرق مسلوب القرار وغربا
وما صل يستقي الرجاء فلم يجد	منا اليأس نهجا والمصاعب مركبا

• • •

وكيف ومن في العمر فلجهد فضله	أفجر صخرا أو أزحزح غيهبا
فمن أضاع العمر فيه شبابه	فكشف عن هول النهاية مرهبا
النكص؟؟ لا حتى أصرع ممسكا	بسيف اعتقادي من بقيت وإن نبا
فما أنا إلا ما أهيم بحبه	من المثل العليا جهاداً ومطلبا
سموت بنفسي أن يهون حيالها	فيصرعها برق المطامع خلبا

رغيب بها [illegible] الحياة روحها   [illegible] عباب محجب

ريحان قد عاش على غير صحبة   مجنون جذب للعيش ريان مخصب

هذه القصيدة كتبها شاعرنا في أواخر أيام حياته، وكأنه كتبها ساعة موته، فهي تمثل خلاصة ما عاشه من أيام على هذا الكوكب [illegible] من [illegible] في الهروب بها [illegible] في علاقاته [illegible] في الآخرين، [illegible] إلى العزلة والصمت، [illegible] بالمثل العليا [illegible] حتى لحظة الخلاص الكبرى

وتستمر هذه اللحظة [illegible] من كل شيء، حتى من [illegible] وهذا كان يريحه ويبكي [illegible]

(لا تظني أني أبكي بهذه الكلمات

إني أضحك بها وأنهيه ساخراً بنفسي [illegible] الذي [illegible]

والضحك بهذا الأسلوب [illegible] الذي بقي لي

[illegible] ولكني [illegible]

ولا [illegible] هو كل شيء [illegible])

أما وقد [illegible] في معركته [illegible] فهو يستدير نحو نفسه [illegible] أصلاً، [illegible] لا [illegible]؟

هدرت شعوري حين [illegible] شعر   واسمي لنفسي أن أفجره جمر

وبات في [illegible] شعور لا تنتهي[15]

ما اصطباري على الأسى ونواتي   وندائي من لا يجيب ندائي

الهدى [illegible] الهموم بما تهوى   وتكسو [illegible] بالعقلاء

ويهيم الخيال في ظلمة الحيرة   [illegible] الرجاء

وتفيض القلوب [illegible]   بجراح الأسى على [illegible]

هذا سؤال ظل يلح على خاطر المودع، ومات دون أن يجد جواباً عليه، [illegible] وحده الآن حيث الموت الذي يعطي [illegible]

---

(15) مخطوطة عبد الله [illegible] في (شعور لا تنتهي) 16

ونجد هذه المواقف في كل عمل من أعماله. ومن المنشور نجدها في قصائد مثل (شجون لا تنتهي، الغصن المعطوب، عاد أبوك، أصدقائي، حيرة، عندما تكون شجرة لأحيها) وهي جميعها منشورة في مجموعة (شجون لا تنتهي) من عقد الغصن المعلول (خفاجي: الشعر والتجديد 248).

وتكشف شجاعته بثبات على بعض أصحابه وأعزائه، حتى إن [illegible] صداقاته ومعارفه يتوقف عند من كان قد عرفهم وصاحبهم بين عام 163 هـ (943 م). ويسافر إلى القاهرة بجسده فقط، ويؤثر عالمه الخاص [illegible] من الغضب لا يعرفه أحد من مسعى أو من [illegible]. وأصبحت حياته خصوصية يتمتع بها المقربون من أصحابه الأوائل الذين دفعهم حبهم وإعجابهم به إلى طرق باب داره في القاهرة. فكان يستمتع بهم بالحديث إلى [illegible] يلقي عليهم شعره، ويدخل معهم في مناقشات اشتهر بها بينهم حتى كانت المناقشة تطول أحياناً وتمتد إلى [illegible] كما ذكر صديقه الأديب عبد الله عبد الجبار[16].

ويلمح شجاعته بالمناقشة وحبه لها يحمل دلالة نفسية على (تونر العلاقة بين [illegible]) فهو في حرته الشديدة يحس بحالة التصدع بين (الأنا) و (الآخر). ولا بد أنه كان يرغب في إقامة [illegible] بين هذين القطبين، غير أنه لا يرضى [illegible] بالهبوط إلى المستوى الآخر الذي يراه سطحياً، فيسعى جاهداً إلى الارتفاع بهذا [illegible] الإصلاح العام. فهو يسعى [illegible] لم [illegible] الجماعة [illegible] فيهم النخبة الصالحة [illegible] لا كأفراد [illegible] ويغضبهم [illegible] والإعجاب، وإذ هم [illegible] يحاولون [illegible] المعرفة من [illegible] أمامهم [illegible] وفكره [illegible] هذه [illegible] إلا في عدد من الأدباء السعوديين الذين كانوا يعيشون في القاهرة، [illegible] للمجتمع الأدبي في مصر لأسباب [illegible] يرجع إلى مثل هذه [illegible] أدباء كطه حسين والعقاد والرافعي والمنفلوطي [illegible] (الجماعة [illegible]) التي يسعى [illegible] فهؤلاء من يكونون من مريديه، وقد يضطر [illegible] يكون من مريديهم، [illegible] لا يقصر [illegible] شعرهم [illegible]

6 [illegible] المقدمة 8.

7 [illegible] الإبداع في الفن والأدب 45 [illegible] في الفصل الثاني.

لديه من فكر وأدب وهو لا يرى لديه ذلك[44] مقتصر على مجموعة انتقاها والتي حملها من أسراب الماضي البهيج، ويكتفي بهم إلى أن تعذر عليه غير أسف على شيء فيه.

ونحن نرى أن ليس قد حدثه من أسباب الوجود الهادف غير ما به من مثل عُليا زعيم جمالية كما قال هو نفسه

فما أنا إلا ما أهيم بحبه ... من المثل العليا حياة ومحيا

وأنه ولكم [illegible] هذه المثل العليا، وهي كبيرة وهي [illegible] من الأهمية بدرجة لا يسمح بمغادرتها على أي حال، ولذلك سعى إلى أن يجد الجماعة المثالية في مجتمعه الخاص ومن رأى أنها قد حضرت فيها، أما من هبط عن شروطها أبعده عنها، وبذلك فشل زواجه لأن من اقترب منهن من الزوجات لم ترتقِ [illegible] إلى درجة (نحن المثالية)، وتراه يجهد نفسه [illegible] كي يُلحقهن بالجماعة المثالية.

وإذ لم تتحقق له جماعة المثالية في مكان أو زمان معينين يكون عندئذ [illegible] يرمي بنفسه عن ذي الارتكاس ويمنح نفسه التصعب والغربة، وهذه نتيجة أدركها شقاوته وعانى [illegible] وقد قال عنها (الممسك بالمثل الأعلى كالقابض على الجمر، تعذبه الغربة أو الوحدة في هذا العصر على الأقل [illegible]) ويذكر غربته بعد [illegible] مباشرة

فحوت سعي أن يهون مجازها ... ليسحرها برق المطامع خلب
وصوت بها صمت الحياة ووحشتها ... عليه [illegible]

وبذلك [illegible] في رسالته إلى [illegible] (إن الشاعر يحس [illegible] لا يجد سامعاً)

ونحن [illegible] من رجل هذه حالته، أن يعزف عن نشر أدبه إذ أين له بالجماعة المثالية (أو الجماعة السيكولوجية) التي تستطيع تلقي أدبه ذي الخصائص المتفردة لتشبعها بسمة النموذج ومما (الحيثية ـ التكبير) هذا إضافة إلى ما وراء ذلك من أسباب عالجناها في الفصل الثاني.

(44) يشير هنا إلى أن الأستاذ محمد حسين [illegible] هذا التفسير [illegible] والأستاذ [illegible] من أشد العارفين [illegible] إلى مصر

ومن الواضح على مسيرة شحاتة وعلى أدبه، أنه كان يحس إحساساً عميقاً بعدم الأمن، فالمصائب التي تعرض لها في حياته من تنكّر أحد أقربائه له في ماله، وسماع ذلك بعد ما ني من صديق حميم له، ثم فشله في الزواج ثلاث مرّات، ثم تضييق عمه بخمس بنات عاش مولعاً بهن، وكونه بلا وظيفة رسمية، ثم عدم ثقته بأي شيء في دنياه سواء مادي أو معنوي كالشهرة والنجاح، كل هذا وغيره الكثير من أحداث حياته، أسهم في زعزعة كيانه وعدم تمتع شحاتة بالاستقرار فقد منذ عام 1363هـ (1943م) حتى وفاته في القاهرة 1392هـ (1972م)، حتى إنه كان ينوي العودة إلى مكة المكرمة قبل أي سنة حج فيها بالعمرة، ولكنها أمنية لم يحققها له إلا المنية بعد ثلاثين سنة من مغادرته عند تهجيس الرجع، وعاد محمولاً على كفن ليدفن حيث ولد في الوادي الذي ظل فؤاده يهوي إليه.

ولو أخذنا برأي (ماسلو) في نظريته عن (الشخصية والحاجات)[9] وهي تقوم على أن للإنسان حاجات هرمية تبدأ من أسفل الهرم بالحاجات العضوية كالمأكل والمشرب، ثم الحاجات الاجتماعية كالعيش مع جماعة من البشر مثله، ثم تليها حاجات نفسية كالشعور بالأمن والمحبة المتبادلة، وتأتي على قمة ذلك الحاجة إلى تحقيق الذات.

ومن المؤكد أن شحاتة قد تحقق له منها الأولتان فقط، فكما يقول يونس في هذا العصر وجد شحاتة مأكله ومشربه، ووجد له بيتاً بين ناس من جنسه، ولكن هذا بالنسبة لرجل في فكر شحاتة وفي عظمته، ليس سوى عنصر تهميش عن يسعى للخلاص منه لأنه لا يليق به. غير أنه في مرحلة هذا تعرض لأزمات فقد بها الحاجة النفسية للأمن والمحبة، فأحس بعدم الأمن واضطربت لذلك اضطراباً شديداً، وصار يشك في كل العلاقات الإنسانية خاصة علاقة الرجل بالمرأة، مما أفقده الإحساس بالحب المتبادل. وهذا يقودنا إلى المحور الثالث وهو:

3 ـ محور (الحب ـ الجسد):

تقف المرأة على قمة المثل العليا في حياته (النموذج) وفي خط تفكيره فالمرأة لعبت دوراً حاسماً في امتحان آدم، وما زالت تمثل هذا الدور في حياة الإنسان

---

(19) حسن عيسى، الإبداع 91

على هذا الكوكب. فالمرأة روح وجسد وفكر، تلتقي في ذهن الرجل، ويتفقد معها الحب ويكون الرجل أمامها بين حالين: أحدهما سمو والأخرى هبوط. فإن هو استجاب لندائها الروحي وحلّق معها من ليل الجسد، فسيحلق بها في عالم يعوم في سماء الحب البهية. ويصير عند [illegible] بسحقها حياته من ما يفيض به وجدانه في معاني الجمال والحب والهيام، وذلك هو الشاعر العاشق الذي يتفوق على جسده ويحلق في أقصى انتشاء في حياته.

أما إن هو خضع لغلبات الجسد واستجاب لدواعي الغريزة البهيمية فهو السقوط و(الخطيئة).

ولقد وقف شحاته أمام المرأة على هذا المفترق [illegible] في كل مرة [illegible] امرأة أخرى تسوؤك [illegible] (مرفات 53).

فالتي [illegible] هي تلك الحلوة من المرأة الذي يعودك إلى العفة والمحبة [illegible]، بينما الجزء الآخر يسوؤك وهو الجسد وما يردك فيه من شهوته.

ومن هنا أن يرتبط شحاته مع المرأة بالزواج كان يعني أن الزواج [illegible] عفيف الضمير [illegible] [illegible] فهو لا يستطيع [illegible] (103).

وهذا الموقف الحذر من المرأة [illegible] مع شحاته منذ صغره، وهو محفور عميقاً في (اللاوعي الجمعي) من ميراث النموذج عن [illegible] الأرب [illegible] لأنه ظهر عنده في أدبه وفي مسلكه من أن [illegible] في مشاكل الزواج والطلاق.

ويتحدث محمد حسين زيدان في عموده الصحفي في عكاظ عن [illegible] الشك في عمر شحاته في المرأة منذ صغره فيقول[20] بعد تمهيد:

(جاء عمر شحاته [illegible] وفي وجهه كلام، هو عتبه أولاً [illegible]، ويكفي [illegible] حين [illegible] ورمك؟ فقال: لقد وصلت إلى [illegible] وأن أحسن كلمة قلتها [illegible]، إذ وقف أمام مدير الأمن العام، وكأنه قد قضى له حاجته [illegible] عمره [illegible] أو يودع مدير الأمن العام، وهو لا يعرف المجاملة الحضرية، وإنما هو يعرف كيف يرسل الكلمة [illegible]، فلا زال في هؤلاء البدو

(20) عكاظ عدد (6118) 27/8/1403هـ ص 11

ميراث صناعة الجلاد ... قال الله يجعل ونبث من صلبك» فسمعت الكلمة بأحدي الهزة ... عرفت تسمية الولد حتى ... ليم بها ... بدوي. كانت عادة الشيخ يحدد الرجال في صلاته، حتى لا يعرف هل ... على ظهوره الأمهات ... الولد عن ... صلاته ... كانت الآباء يمشون على ... بهم وحدهم ... على الأمهات والأبناء)

ثم يقول الشاعر ... (وعلى العدة ... شجرة الكلمة ومعناها)

ولكن ... في ... هذه الكلمة ... في ... رسائل عشق (ص 49-68) بعد ثلاثين سنة من ... الدولي. كما أن علاقاته من ... آخر ... في أحد ... لم يكن سوى ... هو ما يصير في نفس الشاعر عن المرأة ونحوه ... وكونها ... النموذج ... إلى ترقيها والابتعاد عنها كما يقول

(كنت ... خطراً ... على ... المرأة في ... والمرأة التي ... ولا سبيل إلى ... في الحانات ... رسائل 18)

ويصل ... شعائره بالمرأة إلى درجة يكون ... هو ... على الرغم من ضراوته على النص وقسوته عليها

... في امرأة، ... لا ... بالحقيقة ... الشعب مهما عظم، دون هواها بكثير. (رسائل 66)

ويتردد ذلك في كتاباته كثيراً سواء ... منها أو ... الشعراء ثلاثية 47 ... 39 ... رسائل عشق 62، 63، 66، 36 وغيرها كثير

وبهذه الحقيقة (النموذجية) ... شخصيته نحو المرأة ... ولكن مع أمل وتشوّق ... حتى إنه ... يحقق ... (الرجل - المرأة) ويروي في إحدى رسائله ... حكاية ... عن هذه ... سحرية ... من خلال قصة رواها عن ... في الشارع ... الحجارة وعلى الكوة ... أحد ... الشرطي قائلاً: (رسائل 39)

(ماذا تضع الفلوس على كوة الحجارة في الشارع أيها السيد؟

ـ فأجاب: لكي يرى المارة الحجارة.

ـ حسناً ولماذا تضع الحجارة؟

ـ أجاب: لكي أركز بها الفانوس.)

وكأن شحاتة يعرب من خلال هذه الحكاية ولكي بين الحجارة والفانوس أصلاً خارجاً عن إطار حاجة أحدهما للآخر!

ويبدو أن الرجل مهزوم دائماً أمام المرأة حتى وإن تظاهر بالظفر

(ليس هناك فرق بين أن تكون الغالب أو المغلوب إذا خاصمت امرأة، فأنت المنتصر وحظك في الحالتين ـ ص 68 وغيرها 49)

ويحاول شحاتة أن يحقق هذه الشخصية بنفسه فيدعي حواء باسم المحبة الخالصة (الثمرة الثلاثة 45)

وما أنا من أدعوك للحب والجنى ولكني أدعوك للطهر والتقى

وهذا الحق جميل في شعره يتوافق مع هواه وشوقه ليغريه بالمغامرة ويحجب عن بصيرة مخاطر بشعت وسوء الظن من المرأة فيبقى متمسكاً بهذه الشماعة (الروحية الكاملة) مدفوعاً بمثل ما تقف إليه خواطره على شاطئه في طلب الجمال والكمال ولكن ما أقصر عمر هذه الأماني السعيدة التي اختنقت في صفحة الواقع الحلـ

وتعب أنسي المضا نى، والمضاتى كالسراب
ظمآن بين الشرب أغفاء بينة الشراب
عمر السنين من الحقيقة والحقيقة في عذابي
استحقت معركة الظلا م إلى عمر كذاب[1]

يستطيع أن يتمثل مثاله الأعلى في خياله، فالحقيقة في وجدانه غير أنه على أرض الواقع لا يجد سبيلاً، فيصبح عمر السنين من حقيقته التي ملأت نفسه، ولكن صمرت منها حياته

وراح عكسور النفس يكتب في رسالة عمل (ص 83)

(إن الروحية الكاملة لا تقل قيمة عن اكتشاف علمي عظيم فردا جاء يوم ...

(1) مخطوطة شعري 86

فيه الحياة سعيدة بالاكتشافات العلمية العظمى، فإنه لن يأتي اليوم الذي نشعر فيه بسعادة بالزوجات الكاملات... لأن هذه سعادة لا يستحقها نصف البشري فيما يظهر)

وهذه انتكاسة لتجربة الحب عند شحاتة.

(يواجه الحب أقسى وأخطر تجربة عندما يتحوّل إلى زواج ـ رغبات ؟!)

ويصبح الزواج خانقاً، السجن يرجى أرحم منه

(حتى السجن أرحم من فتاة عشقتها ثم حولتها حماقتك إلى زوجة ـ رغبات ؟!)

وتأتي التجربة بصورة مشابهة، لتؤكد في نفس النموذج كل ما كان مختمراً فيها عن المرأة من شك وتوجس

ولكن لِمَ حرّت شحاتة علاقته مع المرأة، وهو قد عمل من قبل سوءه على صادح فيها؟ وكيف انسحبت تجربات حياته عن (الزوجة الكاملة) على كل حق يعتقد بوجود امرأة تلك صفتها؟

إننا نعرف أن (النموذج) يحمل في أعماقه حباً متمكناً فيه من المرأة وعلاقتها بالفضيحة والإغراء والتربص. فهو عند النموذج من نفسه يقع في الخطأ مرة وأخرى وثالثة، فيتزوج ثلاث مرات ويطلق ثلاث مرات، ويجد نفسه مضللاً يحمّل نساء غيره مسؤولاً عن حبسهن إلى هذا الوجود؟؟!

إن عقدة النموذج ليست وحدها هي المسؤولة عما حدث. وذلك لأن له تجارب مع المرأة وقعت مع مطلع حياته وفي منتصفها ثم في آخرها، جعلته يظن أو يتوهم أن شيئاً من الكمال قد يوجد في المرأة المثيرة فراح يبحث عنه

وتجارب شحاتة مع المرأة أحدث معاني إيجابية في ثلاث مرات في حياته. وهذه مفارقة غريبة فهو يجتمع مع المرأة ثلاث مرات ويختلف معها ثلاث مرات وكأنه كتب عليه أن يخرج خاوي الوفاض مع حواء (3 – 3 = 0)

وتجاربه الثلاث الناجحة تمثلت في أمه وفي أخته وفي سيدة ثالثة من بيت جمجوم[22]

أما أمه واسمها ... فقد نمى معها حباً كبيراً حيث كان عمره أصغر بنيها، ومثلما كانت تحبه وتؤثره كان هو يحبها، وانغرست في ذهنه كمثل أعلى ظل يسبغ عليه كل

(22) معلوماتي هذه من عبد الله عبد المجيد وشيرين حمزة شحاتة

قسم نعماه ومعاصيه إلى منتهى، حتى إنه كان يحاول أن يرمه بنابه عن مثالبه. وقد تحمّلت كل مساوئه قبله، ولم تدع فيه مكاناً لأبيه. وهذه أول مرة تتفوق فيها حواء على آدم وتبلغ حب الأم لابنها منتهاه حتى بلغت درجة أنها فقدت بصرها حزناً على حمزة حينما سُجن في تهمة سياسية. ولما خرج بريئاً من التهمة عاد إلام بصرها. وكانت أم إلا قصة يعقوب مع يوسف، غير أن حواء هذه المرة تشد قدميها على مسافة أمه. ألا يحق لابن آدم إذن أن يفكر في قلب أمه، ويبحث عن حواء الكاملة؟

بلى، إنه يحق له لا سيما وقد أخذ مثلاً حواء هذه حواء في أجمل حديقة شجاعاته، التي عزفت عن الزواج من أجل أخيها الأصغر (حمزة)، فكانت ستجرد من أنوثتها وتأخذ (مارجوله) التي هي منصب شجاعته السامي في نجية. وهذه حواء ترفض النصاحة وتضحي بكل أسباب هنائها من أجل آدم.

وعاشت خديجة في بيت حمزة برضاه وبرغبته، راقصة كل ما تقدم بها من بد مغتصب قرانها، غير أسفة على شيء من ذلك حتى كأنها بنت ماشي. وكانت ترى أنها جاءت بهذه التضحية فقط من أجل حمزة وسانته (كما تروي شيرين عن عمتها). وماتت عام 680 هـ (960 م) مستقبلت ورضا أخي يمضي نفسه على كرسي في حياته أسيب وكأنه جبل مكدس بالحزن والكآبة، ليس فيه ما يتحرك غير عينين سارحتين في فراغ الوجود المحصور بين جدران الشقة، وكأن القلب توقف عن الحراك في لحظة مغادرة خديجة بها، وتوقف معها حمزة لا يكتب ولا يقرأ ولا يرغب في رؤية أحد ولا في عمل وحب الصغرى من حبيب العداء لأمه رابته. وظل هكذا سبعة شهور لا يبرح غرفة نومه ولا يخرج من نومه مثل نهب حتف وحزن.

ولكن ابن آدم يأخذ يفيق من كبوة الصدمة شيئاً فشيئاً ليعود مرة أخرى إلى حرية لأنه في بلواه مع خطيئته والتكفير.

وقد المثل الرائع من خديجة لا يكون مثلاً في نفس من آدم في حواء معانية بها، زوجة كاملة.

كانت أمه في مبدأ حياته وأخته في آخر حياته مثلين منصفين. وسهم كانت السيدة من آل جمجوم. وهي سيدة بنت حمزة واحتضنته وأولته حباً وهديه، حينما انتقل من مكة المكرمة إلى جدة في صباه ليدرس في مدرسة الفلاح. وعرفت هذه المرأة في ذكرة النموذج صورة عائلة سر الشاعر وصدق الحنان، جعلته يستمر فكره حرة البريئة. حواء قبل زمن الفاحشة.

ولكن هذه العوالم المختلفة التي تحاصر هذا النموذج ثلاث مرات مقسمة تقسيمًا غريبًا على مراحل حياته، فإذا هو في ثلاثة أحضان يحتضن كل ما تفتح في نفسه من أمل [illegible] الأول عطفه والثاني حنانه أما الثالث [illegible] 95

وكأنه كتب عليه أن يرى تحطم آماله وأوهامه كي يعود إلى أصله، ويظل حبه وفيًا لنموذجه وهي كل امرأة عرفته وجد [illegible] (1) [illegible] 40 = 3

ويخرج ابن آدم

صفر اليدين من الحقيقة والحقيقة في وطابي

كي يعود صافيًا كل ما في جوفه من نعمة على حواء التي احتضنت خطيئته لأن [illegible] الإ [illegible] ثلاث [illegible] في نفسه [illegible] من ذكريات [illegible] لكن [illegible] الحبوب [illegible] ويركب [illegible]

ويصل النموذج إلى مرحلة [illegible] في علاقته مع حواء ويروح في [illegible] موقف [illegible] يصور [illegible] التي [illegible] من أن يعود [illegible] ويخاطب حواءه فيقول

ألـ[illegible] والحب [illegible]	[illegible] في [illegible] الوجود
[illegible] أ[illegible] [illegible]	[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] هوى ببطن الغابة	[illegible] بين [illegible] والورود
وا[illegible] من [illegible]	[illegible] بين الأسى والجحود
لا [illegible] أحوالك فالحب قيد	ودواعي الحياة ضد القيود

• • •

[illegible] أمضي لـ[illegible]	الصدر وأطوي قلبي على أوجاعي
[illegible] الموت والموت	[illegible] والوعر و[illegible]
[illegible] الباقي الذي كره العيش	وآ[illegible] بـ[illegible] الخداع

• • •

(23) السامي، الموسوعة 2/ 141

لا تقولي أخشى عليك الموالي   أي شيء أبقت عواديك مني؟
وكفاني توحدي في زوايا   قصمت أسري على غياهب حزني
وبأسى مهدي للتجني فرار   شاقك أمري فأثني البين عني
فإذا فيه قطعة من نياحيه   ضاعت من اليقين المظني

وموقف التوجع هذا أصبح أحد المعالم المتكررة في شعره وأدبه، فإن شبهه عنه وقتاً، فإنه لما يلبث أن يعود إليه، وكأنه يذكر نفسه بنفسه، يُبرمها به كي لا تنسى مرة أخرى

يا سيدتي
قد كان قصوراً مني
أن أضمر شيئاً بين يدي
لتسكب في أذنيك
حكايته
في صور
يعصفها الزخرف
لا يشفع فيها غير هراء
معانيه لا شيء بها
كلا يا سيدتي
بل تحدثني بالناس
أعيد المعرفة
لأشكر منك رضاك
قد ودعتك ومضيت
على دربي الموعود
أحمل لوح عذاب
راهب أحلامي
وككل غريب في حياة
أعانق مأساة حياتي

سحابة اليأس
من جدوى أي نضال
قد كانت تحلقه وتهيم
فوق سحابتي
وفوق ...
وتحب
وابتعدت
وتلاشت
لم تترك ... أثراً
حتى أثر الذكرى[24]

هذا مقطع من قصيدة جعل عنوانها (الكلمة الأخيرة) ويعلن بآخرين يوصد بها بابه في وجه حواء مجتثاً كل العلائق بينه وبينها، ويعلن في القصيدة ذاتها القطيعة للإنسان[25]

لا تطرقي بابي
قد أوصدته
وأنت ثائرة الرياح
ووهبت عمري لنقيضه
بين ليلي والصباح
وهربت من أسر الحياة
ورحت
مصفق الجناح

وكتابه (رياح عطش) يكاد يكون كله مرثية لعلاقة الرجل بالمرأة، وما على القارئ إلا أن يرجع الصفحات من 16 إلى 63 حيث لا يجد صفحة دون إشارة إلى المرأة بالألم وحسرة، ولا فيما ندر من حالات يكون شذوذاً، وأورد هنا مثالاً نصاً في هذا الكتاب عن المرأة حيث نقرأ المقطع الثالث من ص 73

(24) مخطوطة شيرين، وهي منشورة أيضاً في جريدة الشرق الأوسط 16/4/1982 ص 2
(25) مخطوطة شيرين، وعكاظ 19/1/1397هـ ص 5

إذا ركبت غريزته أو ارتبط بامرأة، كان التحكم على مصيره مجرد نجوى

تدور حوله حول نفسه حتى يحترق ... ويبدو أن الرجل حول المرأة حتى تحسب

به

المرأة كالقصيدة الشاعر، تستعصي على غريزته، ولا تنصرف إلا في لحظته

المناسبة

حتى الغريزة التي يركبها المرأة يتعذّر عليه الخلاص منها وفيه من

يحدث أحياناً أن يتخلص الرجل من المرأة ... ولكن بعد أن يكون قد تحول به

العطب

• • •

ويدخل الرجل شيخوخته في صراع مع المرأة يصنع حكايته كلها فكراً وأدباً وفلسفة، مستدلاً بالنشأة والوجود ثم بالأحداث في كل محاولات لا تنتهي مع المرأة وأخير يرفض المرأة ويطلبها من أعماقه ويحملها مقصد الغواية، وينسب إليها مسؤولية نزول آدم إلى منفيين

وهو بهذا الصراع مع المرأة يفقد نصف وجوده، مما أدى به إلى العيش مشطور الكيان ... وفقد جانبه ملامسة الأنوثة، مما أثر على كل مناحي حياته وحاول أن يعزل المرأة من حياته، ولكنه لم يستطع تحقيق ذلك لأن المرأة هي نصف حياة البشرية وهي المتمم للوجود الإنساني على الأرض وآدم هبط إلى الأرض مع حواء وعاشا معاً يقتسمان حياة الأرض ويعيشان حكمة الله فيهما فهما مشتركان بالإثم والعمر ومن ثم فهما يحملان مسؤولية مشتركة بينهما

ولكن صحابة التي تكون عنده نظرته على المرأة وينظر منها أن تسمو فوق عوادي البشر لتكون (الزوجة الكاملة) ... لم تنجح في تحقيق هذا المستوى السامي راح يصب عليها جام غضبه الموروث والمكتسب وهنا وجد نفسه في صراع حاد مع نفسه لأنه لم يستطع تحقيق ما أراد وعاش ما بقي له من عمر يعاني من أثر هذا الصراع الذي أضر بنفسه وبدنه، فصار على النفس مزعزع الوجدان وأصيب في بدنه بأمراض ذات صلة بالقلق كالسكر والتهاب الشبكية كما ذكرنا من قبل في الفصل الثاني

ولكنه في وسط هذه المعمعة وجد نفسه مع المرأة لحظات صفاء نادرة في

حياته، وكأنها إذ جاءت تحرك كل ما في نفسه من شوق ودمع، وقصيدته (عادة برلاق) تروي تفجر هذه المشاعر في موقف هذا فريد

فهذا الرحيل الذي يستحضر رحلته، حتى تحدد بها من كل رابطة تعيد به ذكرى جو، أو ذكرى مالبها، يجد نفسه في "غد" أحضانه القاهرة أمام فتاة لا يعرفها ولا يعرف عنها شيئاً سوى أنها بدت في محياها، مرآة وصفاء، ليرى فيها أثر سحر من قبل مصافحة، ويحس الحب في صدره، فيبقى يكتمه حتى كأنها يبيت من شجاته عن المرأة وكأنه يستحضر دهشة ودهشته ووعيه حتى يعود مضطرباً قد تعيق الخاطف حول الأوراق الصفحة"

ألهمت والحب وحي يوم لقيتك ... رسالة الحسن جاءت من محياك

من أين يا أيها الساهي ظفرت بها ... حقيقة ما اختلاف النور مولاك

كانت بنفسي ـ وقد طال المدى ـ حلما ... فصورته بعيني اليوم عيناك

لم أشهد الحسن يبدو قبل موعدها ... إلا ساعة أصبح وإدراك

حتى برزت به، في ظل مهجرة ... يصافح الصدق معناك بمعناك

رؤى سماوية لأشواق رسمتها ... شذى الطفى يبدي من ثناياك

ومضة من عبير الغيب ترسمها ... للحالمين سنا الغيب رياك

ورعشة من أماني الخلد وقعها ... لمهجتي طرفك الساجي وعيناك

سما الخيال بها نشوان متعلقا ... من أسر دنياه مشغوف بدنياك

دنيا الهوى والمنى تروي مفاتنها ... وواحد الطهر شعر من سجاياك

وهذه ذكرى الحسن المفقود تستحضر بها نفس الشاعر قصيدة رائية بالحسن المفقود

(الحسن المفقود يبقى جميلاً في النفس، ولا يفقد سماته وتأثيره وبريق جماله، لأن الزمن لم يعد جزءاً من حقيقته وثباته واستوائه على صورته المحببة أو المثيرة أثراً تتردد به صور أشباهه ورواءه ـ عمار حمزة 89)

(26) مخطوطة شعرية ونشر بعضها في "مجلة الصورة" بعنوان (رسالة الحسن) عدد 500، في 24/0/400 هـ ص 10 وبعضها نشر في الساعي "الموسوعة الأدبية 2/ 44" بعنوان ... "الشعر" ونُشرت في كتاب مستقل بعنوان (قافية برلاق)

وهذه أغنية شجاعته العُذري، التي تقع (عذريته) على يدي ثلاث نساء. وظلت هذه النشوة العذرية عنده محفوظة تحت الأمة الكاسحة، حتى تنقلب على مصر تلك الفتاة المصرية التي تفيض جمالاً وصفاء وبراءة، ثم تدنسها أيدي البشر الدنيئة، ولكن هذه النشوة حدثت بعد أن تلقى الوعي من النموذج صفعة فلم يكن سوى صحوة موت ما لبث أن تحولت إلى سكرات أغنيته الخاتمة

(وسنتعرض لذلك في القصيدة فيما، وصفتها بشرفات الوعي في الفصل السادس إن شاء الله)

ما الموقف المشرق الثاني لشجاعته مع امرأة فكان مع ابنة شيرين. وهذه حلوة حديثة وصغيرة فهي من سلالته، أي أنها صورة لامه ولاحقته، وهي بعكس هذه الجانب (عدي بسرك) في المرأة. وفي رسالته إليها، كان يشير إلى أنها عرائه في دينه، ويناديها بابنتي الصغيرة. ورسائله الأولى إليها تشير إلى شدة تعلقه بها وحبه لها. ولكنه مع كل ما أولاه من محبة وتكريم، كان يقول لها أحياناً كلاماً تسرب من خلاله صفات هي من صنع النموذج. وكان شجاعته يعرفها على سبيل الصدق والمصارحة مثل أن يقول لها: أيتها الصغيرة، أيتها الـ... ، أيتها الشقية / أيتها البلهاء[27] ويصفها في إحدى الرسائل ... قائلا ... رده على من وصفوه بأنه قلقة (يا للعار، أكون قلقة بعد سن عاماً، وخمس سنوات من التكوين فيهي — رسائل 95)

وهذه الصفات وردت في مصارحة من ... وليس لنتمكن أن نتوقف عند هذه الصفة، ولكننا نرى فيها أثر تسلط النموذج على وعي شجاعته، حتى في ساعات لهوه، مما يجعل بعض معتقدات النموذج تتسرب من وراء الكلمات. فحقيقة هذه الصفات التي يصفها بها الأب وتسلي بها نفسه، ويرضى بها نحس المخلوب النموذج، الذي لا يدع شجاعته لحظة هناء واحدة، دون أن يتبعها بذكرى توقظ ... في نفس حاملها. حتى إذا تراءى يسبب منه صورة حواء ... التي رآها في (عادة بولاي)، فبعد أن يتفجر الحب في قلبه ويشعر به محطمات، فإذا بالنموذج يأتي ليحطم هذه السعادة الناعمة، بأن يكشف عن وجه حواء ويحولها إلى فاجرة تغدر بحب النموذج لها. وعند نهاية القصة يكتشف ... الموقف حيث يشكل الشاعر

(27) رسائل 82/ 94/ 131/ 177/ 212

أظمأتني، وصرفت الكأس غالية | عني، بثغر على العالمين ضحاك
أكلما ساء ظني فيك، واندلعت | نار الشكوك تلظى في ثناياك
بدا بعينيك في ظل الأسى عبث | من العناد فأرجوه وأخشاك
وإن حاليك أرجو والطريق دجى | مشاعل بظلام اليأس حالاك
شرقت فيك بدمعي وانطويت على | سر الجراح بقلبي وهو مأواك
أنّى اتجهت بعيني لم أجد فرجا | إلا في هواك ولا سلوى سوى رحماك
ألا أراك؟ ألا أمضي إليك ألا | أسرع نحوك علاتي لألقاك
لم يلهني عنك ما بي من أرب | فمن رأى مثل ما بي من حبي والهلاك
يا بنت حواء إن أبعدت عابرة | وافى الخيال يمني بعهد سلاك
رب الخيال بمعنى عنك نائية | لكنها نفثة المحزون سداك

• • •

ما كنت يا لذة الماضي سوى امرأة | ... مسرور بمغلس لو سواك

ويخرج ابن آدم بحديث صغير ... من سبب حواء، بعد أن شهد كل أحلامه تتهشم ... الأسى و ... ، ... وحد ... رضيا من الغنيمة بالإياب.

• • •

هذه القصص الثلاث التي حدثت عنها في هذا العصر (السحوب ... المرأة)، تمثل المحاور الرئيسية التي تحرك فيها وعن طريقها كل أدب شحاته واصطبغت بها حياته، بشكل موحد ومتلاحم. فهو في ذلك يقتفي أثر أستاذه أبي العلاء المعري، ... ومن الواضح أنه صمت ... لم ينشر شعره بعد سنة 1363 هـ (1943م) وتنكر للمرأة ... ثم ... الكلمة عليها. أما ... فقد كان من ... في فكره وفي نظرته للحياة. وما زال كذلك حتى وافته منيته. إنه النموذج يجمع كل ... من ... وجهه ويأبى ... هؤلاء الناس عارياً من كل زيف وخداع. وقد تعودنا في تاريخ الإنسان أن نرى البشر ... لكل حادث ... ويعيش الإنسان بوجوه ... في حياته. فقد يكون مفكراً ... في ما يكتب، ولكنه غير ذلك في معاشه. ونعرف عن جيران ... مثلاً أنه ... مجنون ... في خاصته، ... كتاباته توحي بغير ذلك حيث ... إنساني

روحي رائعاً وكذلك اهتمامات في طبع البشر ومسالكهم [28] ولكن صغره شخصيته يشد
بعضه عن سائر الناس فيدفعه ما لم يقوموا به أنفسهم حاملاً بذلك حسده على [illegible]
[illegible] وعناء الزمن [illegible] يعاني ويصبر حتى قادته فطرته إلى جادة الزهد
والزهد [illegible] به حياته في آخر عمره حيث روت لي [illegible] أنه انصرف [illegible]
إلى مولاه يغمر ساعات نهاره بالعبادة والتسبيح وعزف عن كل ما تقدمه الدنيا من
مغريات حتى إنه حرم على نفسه شراء الجديد من اللباس، واكتفى بلبس ما لديه من
قديم، ولكنه كان يصر على [illegible] في [illegible] ما يأتيه من جديد الملابس
كهدايا من محبيه فقد كان يتصدق به [illegible] مسلكه هذا خفف عنه كثيراً من عبء
حياته وضغطها عليه ولا ريب أنه قد كان [illegible] له لكنه [illegible] في معاناته
حتى أنهكه الداء وهش في نفسه وبدنه

وبعد هذا [illegible] شخصيته نحو التصوف خطوات تدريجية تتفق مع مفهوم التصوف لدى
[illegible] مبادئه فهو قد أدرك طريق التصوف [illegible] كما يدل قوله التالي

(يقولون [illegible] مشكلة حلاً ولكني عرفت بالتجربة والواقع أن تكون [illegible]
مشاكل فإنه لا [illegible] المشكلة [illegible] هذه [illegible] مراتب التصوف [illegible]
(100)

إنه يكشف طريق التصوف هنا ولكنه يكشف حقيقته هذه قولاً ولكنني [illegible]
متصوفاً، وإن كنت [illegible] (منجرداً) ولكن هذا القول ليس سوى مرحلة انتقالية في
حياته، [illegible] عبر إلى الحل النهائي، الذي [illegible] آثار ملامحه ليختم بذلك
أيامه على هذا الكوكب، كما [illegible] من كل مادي ولا [illegible]
الحقيقة المطلقة حقيقة الإنسان المتكامل الذي تتحقق فيه الرسالة الحقيقية للإنسان على
هذه الأرض، حقيقة قوله تعالى:

﴿وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون ما أريد منهم من رزق وما أريد أن
يطعمون إن الله هو الرزاق ذو القوة المتين﴾ (الذاريات 56 – 58)

* * *

(28) من ذلك [illegible] مسلكهم [illegible]
[illegible] ولكنه ضعيف [illegible] في [illegible] ذلك [illegible]
من [illegible] 39 [illegible] لايدن 904 م.

الفصل الرابع

انفجار الصمت

«تشريح النص»

The Goal of literary works is to make the reader no longer a consumer but a producer of the text. Barthes S/Z 4

(إن هدف العمل الأدبي هو جعل القارئ منتجاً للنص، لا مستهلكاً له ـ بارت)

• • •

لماذا كل الصمت

حسب المخطئ بكلمة تفسير

قد طالت مرحلة الإبهام

وكرهت الصمت

واشتقت إلى كسر قيودي

حمزة شحاتة ـ الكلمة الأخيرة.

ثم نجد أنفسنا بعد ذلك أمام نص كنص حمزة، يبدأ هو بنفي من قبله الكاتب. هذه حالة مضادة لتلك التي نرصدها عند القارئ في صنع النص. ومن الممكن العودة إلى الوراء، بعد أن نحط عمل الإسناد وحالة حطم وجهة الأبعاد إلى الأمام، كي نغزو النص من أعماقه ونعيد تشكيله، تماماً مثلما كانت كتابة النص إعادة لتشكيل اللغة. وهنا يكون انعدام التمثيل بين عناصر النص الثلاثة الأساسية: القارئ / الكاتب / اللغة.

ومن هذا المنطلق نأتي إلى نص شحاتة لنشرّحه ونفكّكه لإعادة صياغته من

جديد بين يديه. وسنعتمد في عرض شخصياته أحرف ساعدت على تفكيك النص من باب (تفسير الشعر بالشعر)، فالشعر ليس عملاً عادياً ولكنه شعر، والتعامل معه لا بد أن يكون شعرياً، ولن يكون بوسع القارئ إلا أن يتحول إلى شاعر كي يستطيع النفاذ إلى عالم النص الشعري.

والنص الذي أخذ في قراءته هنا هو قصيدته (يا قلب مت ظمأ):

رسالة في الحب تفنى أمره رهقا ... فإن يجيء يهمو ثائراً قلق
يظل إن ذكر الماضي وفتنته ... غضبان .. راحته أن يحفظ الرمق
تحيي خيالات ماضيه له صورا ... ماتت وحطمت الآلام والحرق
ورب ذكرى أذاعت سر باعثها ... ويلا يزلزل عزم الجلد والخلق
يا قلب ضرك من ماضيك رونقه ... وأن حظك فيه كان مؤتلق
وأن مسرح ساعات الهوى شرع ... حوى الحياة فذي صم الهوى ألق
وأن جنوبك للسلسال مقطرة ... على جنباته يصبو الزهر منتسق
يحفك بالورد ظلا من مناهله ... وبالمعاني يبني سحرك الحدق
رمت عليه مسامي الحسن سافرة ... فانثنت يمينك من ألوانه الشفق
وأن محرابك القدسي كنت به ... العابد الفرد يحبوك الرضا غدق
تقيم فيه عروض الحب خاشعة ... ألقى عليها الهوى من صدقه ألق
فاليوم تورعت في مغناك حرمته ... وعدت تشهد من عبّاده فرق
وراح يخبط على أركانه مهج ... حيال الحب فيه تلبيه الملق
والماء؟ لا ماء يا قلبي فمت ظمأ ... ودع مناك يهيلك به شرق

1 ـ العنوان:

أول ما يواجهنا من القصيدة هو عنوانها (يا قلب مت ظمأ)، وهذه مقالة عجيبة دائماً ما تكون خادعة ومضللة. فالعنوان في القصيدة ـ أية قصيدة ـ هو جزء يكتب عنها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يولد منها. وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان عنده هو آخر المحركات. وهو مستنبط منه في مطالب عدة وكثيراً ما يكون قبساً مجتزءاً لإحدى جمل القصيدة. وعلى الرغم من (لاشعرية) العنوان فإنه هو أول ما يداهم مسيرة القارئ.

والعناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا من محاكاة شعراء الغرب ـ والرومانسيين منهم خاصة ـ وقد مضى العرف الشعري عندنا بتسمية عشر قرون أو تزيد دون أن يعنون الشاعر قصيدته بعنوان. ومن النادر أن تجد قصيدة بعنوان وإن حدث ذلك فإن العنوان حينئذ يكون وصفياً ـ لا دلالياً ـ كأن يقال لامية العرب، لامية العجم، نسبة إلى الحرف الروي. وهذا أقرب إلى روح الشعر، لما يحققه من إشارة صوتية هي من صميم الصياغة الشعرية. وكما نرى العرب هنا على درجة عالية من الحس الفني مع أنهم أهملوا هم، فالشعر يحرر نفسه وملابساته من كل القيود والشاعر ليس إلا هائماً متنقلاً خارج نفسه وخارج واقعه

﴿ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون﴾ (الشعراء 224 ـ 225)

وكل محاولة لتقنين الشعر فهي نافرة عنه وهي مخالفة لأصوله. والعنوان نوع من التقنين لا يتوافق هذا التقطيع في جو التجربة الشعرية، إلا بعد زوال ملابسات الحالة الشعورية التي ولدت الشعر. حتى إذا ما عاد الشاعر من هيامه ورجع به وعيه، بدأ عقله من رأسه يستهدف حرمة القصيدة، فيعطي لها ويبدل كلمة، ويضع عنواناً. والشاعر عنده يظن أنه يحدث يصلح القصيدة، بينما هو يفسدها، إذ يفرض عليها أسلحة الواقع ومحسوساته، فيكسر صفاء المعنى الجمالي الذي انطلق متحرراً من قيود الواقع المشحون بشروط خارجية متعسفة. ولذلك فإن علماء اللغة كالنحويين من أهل اللغة يعتبرون هم أسوأ الشعراء، وذلك لأن عقولهم تطغى أخيلتهم فلا تدع الخيال يؤدي عطاءه. وإذا ما عطي الخيال ولو قليلاً، تدخل العقل يفسد هذا العطاء بأن يعيد الشاعر إلى القاعدة، والمجاز إلى الحقيقة، والانحراف الأسلوبي إلى العرف اللغوي. ولا يبقى من التجربة الشعرية بعد ذلك شيء يذكر سوى ظاهر اللفظ ومرصوص القول. وهذا هو ما عابه المفضل الضبي حين قال إن علمه بالشعر قد منعه من قوله كما يخبر عنه المرزباني (الموشح ـ 223)

ولذلك فإن هؤلاء هم في الحقيقة أسوأ متلقي الفني للشعر، وأحكامهم على الشعر ظالمة، لأنها حالة عقلية ومقاييسها عقلية. والشعر غير عقلي. وقد يتطلب من المتلقي أن يُخضع نفسه لحالة مماثلة لحالة ميلاد الشعر، حالة لا واعية. وذلك كي يضمن تلقي القصيدة على الوجه الصحيح.

وما دام الشعراء يهيمون، ويقولون ما لا يفعلون، أي أنهم ليسوا أشخاصاً أسوياء

وإنه أحد منهم عندما يقول الشعر يتحول، قبل أن يسمّيه ذلك، إلى شخص آخر غير شخصه المعهود بين الناس. فحمزة شحاته شاعر ليس هو حمزة شحاته الرجل المعروف بين الناس، ولذلك فإنه يقول في شعره ما لا يفكر قوله في سائر الحالات، مثلما كان كعب بن زهير يقف أمام رسول الله ﷺ في مسجده وبين صحابته، فيتغزل في سعاد الجميلة ويتحسر على فراقها، فلا يجد من الرسول إنكاراً ولا لوماً، بل يعطيه بردته، ومعها الأمن والأمان. ولو قال كعب مثل كلامه ذلك في غير الشعر لكان جزاؤه الحد والعقاب، لأن في قوله ذلك مخالفة، ولكنه شعر والشاعر يهيم في أوديته ويقول ما لا يفعل، أي أنه ليس كعباً العادي ولكنه كعب الشاعر.

وما دامت القصيدة هي حالة تحول للإنسان من عاديته إلى شعريته، فلا بد للقارئ أن يتحوّل كذلك. فإذا قرأنا قصيدة شحاته نسينا عبد الله الغذامي الرجل العادي ونكون عبد الله آخر يستمع من هذه المقطوعة ويسمع الحبّ من جديد، ونحب مع القصيدة ومن أحبها ونعشقهم، وهذا ليس خضوعاً من القارئ أو سقوطاً في شبكات الشاعر أو القصيدة، وإنما هو كالتجربة مع نص يستمتع بشرعة نفسه، حتى إذا ما عاش القارئ مع القصيدة ثم لهما الانسجام الكامل من شبكات الكاتب، رجع القارئ ليستعيد البدء في عملية تشكيل النص بين يديه، بعد أن امتلك ناصية القصيدة.

والعنوان لأنه أول ما يصبح شكلاً من العنوان، فهو عمل غير شعري، ويقع في حالة غير شعرية، وهو قيد مفروض يفرض عليها قطعاً وتقطيعاً. ومع ذلك فهو عادة أكبر ما في القصيدة، إذ به القصد ويتميز بتشكله وحجمه، وهو أول ما يقع بين القارئ والنص، وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ. وعند ذلك يبدأ التشريح والتفكيك.

يا قلب مت ظمأ

هذا هو العنوان الذي وضعه شحاته لقصيدته. وأول ما نلاحظه هنا هو أن العنوان بعناصره الأربعة: يا قلب مت ظمأ مأخوذ من البيت الأخير في القصيدة

والبيت: لا ماء يا قلبي فمت ظمأ ... ودع مطامعه يبلغك به شرفا

وهذا يحصل مصادفة ليس لها معنى، إذ لو كان العنوان موجوداً في ذهن الشاعر قبل القصيدة لكان وجدنا أثره على الشعر مبكراً في مطالع الأبيات على مبدأ (الأحمر الركني) وهو مبدأ سنتعرض له لاحقاً في هذا التشريح.

ومع هذا نجد [illegible] كي ندخل [illegible] إلى القصيدة [illegible]

هل الشاعر [illegible] طبيعياً وصحيحاً [illegible] طبيعي وغير صحيح [illegible] صحيحاً، لأنه [illegible] عن [illegible] القصيدة [illegible] القصيدة [illegible] هذا [illegible] الشعر [illegible] الشاعر [illegible] القاهرة [illegible] الشعري (يا)، [illegible] شعرية [illegible] المعرفة [illegible] شعرية [illegible] إلى [illegible] في [illegible] القصيدة، لأدرك [illegible] القصيدة [illegible] القصيدة [illegible] القارئ الذي [illegible]

والبياء [illegible] الشعر [illegible] لا أحد يبدي أحداً [illegible] وأصبح [illegible] تحدث [illegible] القارئ [illegible]

إذاً ما هي (يا) [illegible] لم تصبح [illegible]؟

لكي [illegible] شعرية [illegible] من [illegible] شعرية [illegible] على [illegible]

لبياء مع شحاتة تاريخ [illegible]

[illegible] مع [illegible] شحاتة، [illegible] اسماً له في [illegible] مع العوا [illegible] (22) وترددت [illegible] في كثير من أشعاره منها قوله في [illegible]

وأطرق لا يجيب الليل في مأساته تلعا

وقال الصمت ما أشجت به الكلمات معناها

بلى بالليل إن البعد أشقانا وأشقاها

من الواضح هنا أن (بالليل) في البيت الثالث ليست نداء ولا مخاطبة، ولكنها قد تكون صرخة مكتومة تنطلق من لسان صاحبها كانطلاق الدمعة من محجر العين، ومن انكسار الشهقة المحبوسة في الصدر، حيث لا تتوجه الكلمة إلى مخاطب بل لا يوجد مخاطب، والشاعر لا ينتظر جواباً، وإنما هو يطلق صوته ليسبح في فضاء الله، كانطلاقه سابحاً في الهواء، أي انطلاق الكلمة وعتقها وتحريرها من الاحتباس في جوف الشاعر كي لا تحرقه ويحرقها.

ب ـ ملاحمة مع المرأة (زهد عرف عن المرأة مع شجاعة ... فيه كتابة في مقطعين الثاني والثالث.

يا سيدتي

قد كان فضولاً مني

أن أحمل قلبي بين يدي

لينكب في أشيك حكايته

في صور ينقصها الزخرف..

لا يلمع فيها غير هواه

معاناة لا شبه لها

كلا يا سيدتي.. لن تجديني بالباب

أعيد الطرقة

لأشكو منك إليك

قد ودعتك.. ومضيت

هذه صورة لتجربة حب يائسة، لم تمض سوى مدى زمني قصير جداً، وقد شهدت زمن الحب بدءاً ونهاية في الماضي القريب، فهو بدء في البيت الثاني (قد كان فضولاً مني) حيث ارتبطت كان بقد ... والفعل الماضي ... ارتبطت بقد التي على الماضي

الغريب[1] من الحان وكانت كأس النهاية (قد ودعتك ومضت) وصمت (سيدي) بسبب سوى سخرية من الشاعر بهذه النحوية المتشكلة. وجاءت (يا) لتعمق هذه السخرية وترسيخ في إيقاع القصيدة مساحة تدرج فيه نفسها موسيقية القصيدة نفسها، حيث بناء الشاعر على بحر رشيق الوثب، يحتاج إلى مساعدات إيقاعية تكشف أثره في نفس المتلقي كي لا يطل فيه نثريه وهو بحر (المجتث التام).

وورود الياء هنا ضرورة فنية تستدعيها روح السخرية في مقصده وحاجته لإيقاع ولكنها ليست بذاتها بأي حال لا وجود لمقتضب، حيث ودع الشاعر سبيله النحوي الفاسد، وانتهى أمرها قبل ميلاد القصيدة.

جـ ـ الياء مرتبطة بالجمال

فيا حسن ما أقسى احتكامك إن عفا بك الزهو لم تحفل بما نبك مؤثقا
ويا ليل سامرني هل السهد والجوى فما زلت ألقاك السمير الموفقا
وعد بي إلى الماضي القريب فإن لنا بجنبيه ... أذكى الشعور وأرهفا
... ... غير أن يشكو كلاما ويأرقا

هذه من قصيدة شحاتة المبكرة[2] وهي تشير إلى بداية التصدع في علاقة شحاتة بحواء، فشحاتة يشير إلى حاجته إلى الآخر، فهو لا يرى فيها إلا العتاب ويخاطب الحسن بلهجة المتطلع إلى القبول، ولكنه يلجأ إلى الليل عندما لا يرى لدى الحسن غير القطيعة، والسمة هنا هي السمة الرومانسية التي ترى في الإقدام عطبا فيحجم، فهو لا يبادي الحسن ولا يصاحبه، وربما يحترق به من بعيد دون أن يقترب منه، وحاله كحال من يسير في ظلام الليل، والرعب يملأ نفسه فلا يجد به من سلوى غير أن يناجي أشباح الظلام، كأن ليس في روعه خوف منها، ويكرر حاله على عكس ذلك، ولو سمع ... في متاهاته لسقط مغشياً عليه.

وهذه صور ثلاث لورود الياء في شعر شحاتة، كلها ذات أبعاد نفسية وفنية مرتبطة بمسيرة التجربة الشعرية، وهي تجريد تام لشيء من كونها دالاً يُقصد به النداء، وتحويل بها إلى دال ذي بعد سيميولوجي[3] يحرك الدال موجهة نحو نفسه، وليس نحو

---

(1) ... ... دار المعارف، القاهرة 1960.

(2) من ... الشعرية الثلاثة 43.

(3) شرحت ذلك في الفصل الأول.

مدلول خارج عنه. فالماء لا تتجه نحو مدلول، وإنما تتجه إلى داخل نفسها، أي أنها ليست وسيلة وليست معبراً إلى شيء آخر، بل هي الشيء نفسه. ووجودها مفروض فيها هي نفسها وهو غرض في ذاته [illegible] ووجودها في الشعر [illegible] أساسي وجوهري وهذا هو ما نسمي الموقف [illegible] وحين نجد الموقف نفسه [illegible] يعدها على أنها أداة ونعتبرها مدلولاً، لأنها ليست أداة والماء ليس مدلولاً هنا.

والشاعر قد حذف عنوانه من آخر بيت في قصيدته، ولكن الماء وردت من قبل في البيت الخامس، وكرر مجيئها في البيت الأخير وهذا هو:

يا قلب [illegible] من ماضيك [illegible] ولن [illegible] كل [illegible]

• • •

والماء؟ لا ماء يا قلبي [illegible] ظمأ ودع [illegible]

والماء فيها مرتبطة بالقلب الذي ورد مكرراً في الأول ومكرراً في الذي [illegible] إلى الشكل [illegible] على تجربة الشاعر، وربما هي الماء الشجاعة نفسها، مجموعة من أعماق التجربة الشخصية، ولكنها [illegible] الذي [illegible] على الشاعر حتى كان [illegible] نحو الآخر ثم [illegible] من الآخر [illegible] نحو [illegible] وفي الصور الثلاث السابقة [illegible] مع الليل ومع الماء ومع [illegible] وهذه مثل [illegible] الأولى للشاعر، ولكنها [illegible] مع [illegible] شجاعة وعلاقته بالآخر [illegible] الآخر [illegible] كما أنه في [illegible] شيء ومسالمة [illegible] الشاعر يتجه نحو الداخل، نحو [illegible] في حياته [illegible] صوتياً [illegible] أدواته [illegible] مع الآخر [illegible] جديد مع [illegible] فالاختلاف مع [illegible] مكرر في الأول [illegible] [illegible] ولكنه [illegible] أخيراً [illegible] شيء [illegible] الانكسار [illegible] داخل الذات ويتحسر مدى الشاعر [illegible] لا ماء يا قلبي [illegible] ظمأ [illegible] الشاعر في أنه لا شيء [illegible] عبر الموت [illegible] (53) [illegible] النموذج نفسه في [illegible] مكانه في هذه [illegible] بالخشية [illegible] حدود الإنسان وقدراته، وصار التحدي [illegible] لحياة اليوم يكبر [illegible] وصار الإنسان [illegible] كالقابض على الجمر، مما [illegible] إلى نفسه [illegible] لا [illegible] عناصر [illegible] لأنه [illegible] في مكانها المناسب من التحليل)

2 ـ فضاء القصيدة:

تختلف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة الواقعية. فالشعر هو (اللاواقع واللاحقيقة) وهذا لا يعني أن الشعر ضد الواقع أو ضد الحقيقة، ولكنه يعني أن الشعر انطلاق منهما ومغايرة لهما لتحقيق [illegible]، ففي كل مرة يحس الإنسان بالاختناق من الواقع ومن الحقيقة، يلجأ إلى الفن ليتحرر به من كل قيوده. فهو يحدث هروب الإنسان من نفسه ومن عالمه. هروب من المحسوس إلى [illegible]، ومن العقل إلى الخيال. والشعر تجربة روحية وهروب من المحدود إلى المطلق. وبما أنه انطلاق للإنسان فهو كذلك انطلاق للغة. فالشاعر يأخذ الكلمة ليحررها من قيود النثر التي علقت بها جيلاً بعد جيل من الاستعمال المتواتر. وهو بذلك يمنح الكلمة [illegible]، ويزخرفها بصياغات جديدة. ويأتي المعجم بعد ذلك ليقيد الكلمة بسلاسل من [illegible] معانيها. وهي معان مستخلصة أصلاً من دلالات سياقات التي وردت فيها الكلمات. وهذا عمل لا غبار عليه لو [illegible] أن يتحول إلى قيد يفرض على الكلمة، كي لا تتجاوزه فيما يمكن أن ترمز إليه.

إن الكلمة في أصل نشأتها كانت حرة طليقة، تسبح هائمة كالسحابة في السماء وكان الإنسان يأخذها ليضعها في سياق يتلاءم مع غرضه في الإنشاء حتى كثر [illegible] وصار عادة ثم تحولت العادة إلى قيد يحبس الكلمات بمعانيها. وظلت اللغة تعاني من هذه القيود التي تحد حركتها. حتى يهيأ لها شاعر قد يفك سراح الكلمات ويحررها من أسرها، ويعيدها إلى [illegible] حرة تسبح في خيال الإنسان الذي هو مصدرها.

إن الشاعر يحرر الكلمة من معانيها، فهو يفرغها من عبء المعنى فيطهرها ويغسلها، ويطلقها حرة تحلق بين سطور القصيدة لا ككلمة يقيدها المعجم بسلسلة من المترادفات، ولكن كإشارة حرة تحدث في النص أثر (اللامعنى). وهو أثر يطلق النص ويفتحه ويبعث معنى يرتد إلى [illegible]. إنه تفريغ الكلمة من كل ما علق بها، وهو [illegible] بها إلى درجة الصفر على حد تعبير رولان بارت[4]. والشاعر بذلك لا يعطي الكلمة معنى جديداً، وإنما هو فقط يُدخلها في سياق جديد من صنعه هو. وهذا السياق الجديد يتفاعل مع الكلمة (لإيجاد فضاء القصيدة) الخاص بها وهو عمل يشبه [illegible] الاستغراب والغربة للكلمة [illegible]. والفرق هنا هو أن الشاعر لا يعدم

(4) انظر Barthes: Writing Degree Zero

فالكلمة تعطي معنى جديداً، وربما هو يعطي حقيقة رشيقة فقط، ويترك النص نفسه في ذهن القارئ، حيث تتحول إلى ذات ترمز إلى دلالات متنوعة ومختلفة، حسب قدرة القارئ على ذلك. فالبيت الشعري يحمل لا معنى فارغ من قرائه ألف معنى. أي أنه بيت بلا معنى محدد. والقارئ فقط هو الذي يعطيه حسب ثقافته عليه نفسه. وهذا حق للقارئ مثلما هو مهارة للكاتب. وهذه تتفق مع حركة الكون الدائرية في العودة الدائمة إلى الأصل، فكما أن الحصاد لا يعني نهاية النضج ومن ثم نهاية الإخصاب، وإنما يحمل بذور زرع جديد سيأخذ حياته دورتها مرة أخرى، فكذلك الشاعر يحصد الكلمة من محراث اللغة لا يستهلكها، وإنما يضعها بذرة لزرع جديد ينبت في خيال القارئ، ويدخلها في دورة الكون الكبرى. فآدم يعود إلى فردوسه والكلمة تعود إلى منبعها والكل يعود إلى أصل المنشأ في دورته الأبدية المطلقة. إنا لله وإنا إليه راجعون كل شيء يعود إلى أصله

وليس غريباً أن يتم ذلك على يدي الشاعر، فالشاعر حامل روح البشرية، وهو بحساسيته المفرطة يرتمي فوق كل قيود الزمان والمكان، ويحلق في فضاء الله المطلق، ومعه تسبح الكلمة التي تسطر القارئ تسبح معها. فتأخذ اللغة في تكملة دورتها في حياة الإخصاب فتصبح في وحدته وهي حرة من كل قيود المادة، وهذا هو (السحر البيان) وهو الكلمة التي تجاوزت بذلك تحقيق معجزتها

من هذا المنطلق نأتي إلى القصيدة، فننظر إلى ذلك في أن الكلمات في القصيدة قد تحولت إلى (مرسلات)[5] أو علامات (وكل إشارة أو عنصر) فقدت ذاتها. ووجودها جوهري وقيمتها فيها لا في خارجها. ونحن في كل ما نصنع لا نحاول أن نصرح بخلق معنى جديد للإشارة، فهذا معناه إنشاء معجم لغوي يحكم الناس، ويكون بذلك مثل من يُلقي حجراً جسيماً في نهر، يحجمه به ويشغل مساحته حتى إذا ما حرّك الطير في السماء مثل سفينته وطفو عليه وصفحته تُرديه على الأرض مضرجاً بدمائه. وهذا صنيع غير شعري، والشعر هذا ليس تاريخاً معاشاً، وهو لا يتجه للمضمون. وقد تعرضنا لموضوع الدلالات الشعرية ومنطقاتها في الفصل الذي نحن يُعنى عن التكرار هنا

* * *

5 - حسب مصطلحات سيميولوجيا وقد تعرضنا لها في الفصل الأول

وتتحرك القصيدة في عدة مدارات تتوسع فيها [illegible] قصائده. وهذه المدارات هي:

أ ـ مدار الإجبار التحاوري

وهذا مدار يتحقق في القصيدة من خلال الأفعال التي تعمل على [illegible] الانفعال الشعري فيها، وفق الزمن [illegible] لقصائده [illegible] ونحن معه أسماء الفاعل لأنها أسماء مشتقة تحمل دلالة الفعل، ولكنها تعمل فيما تحمله من حركة [illegible] الحدث ويستشعر الزمن من خلالها)

الماضي	المضارع	الأمر	اسم الفاعل
[illegible]	يهمر	[illegible]	[illegible]
ذكر	يظل	[illegible]	[illegible]
[illegible]	يسقط	(2)	[illegible]
[illegible]	يحيي		[illegible]
[illegible]	يزلزل		[illegible]
[illegible]	يمر		[illegible]
[illegible]	ينهال		[illegible]
[illegible]	يسبي		[illegible]
[illegible]	يحيون		(8)
[illegible]	[illegible]		
ذاب	تشهد		
[illegible]	شبه		
ألقى	يهتك		
[illegible]	(13)		
[illegible]			
[illegible]			
61			

ولا بد أن نتذكر هنا بمرور [illegible] الظاهرة في [illegible] الماضي على المضارع [illegible] هي لا [illegible] شكلية فقط [illegible] أفعال الماضي [illegible] الاستعمال، وهذا [illegible] أسلوبي يسهم به الشاعر [illegible] الاستخدام العادي [illegible] بعض هذه الأفعال هنا وهي:

1 ـ (ذكر) في البيت التالي:

يطل إن ذكر الماضي [illegible] [illegible] أن [illegible]

[illegible] (ذكر) [illegible] دلالته على [illegible] لأنه [illegible] شرط [illegible] لا يكون إلا [illegible][6] إضافة إلى أنه [illegible] المضارع [illegible] السياق بعيداً عن الماضي.

2 ـ من الواضح أن الأفعال [illegible] في [illegible] الماضي [illegible] على [illegible] في الأبيات التي وردت فيها:

[illegible] في الحب [illegible] أمره [illegible] [illegible] يهفو [illegible]

• • •

[illegible] خيالات [illegible] له صورا [illegible] لآلام والحرف

ورب ذكرى أولت [illegible] [illegible] [illegible] والخلف

[illegible] من [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] هذه الكلمة، [illegible] تكاد تكون في القصيدة كلها [illegible] على كل القصيدة وهي تتكون من ثلاثة مقاطع[7]

(6) عباس حسن: النحو الوافي 1/35.
(7) في اللغة العربية ست مقاطع هي:
1 ـ س ح / مثل بِ (قصير)
2 ـ س ح س / مثل عن (متوسط مغلق)
3 ـ س ح ح / مثل ما (متوسط مفتوح)
4 ـ س ح ح س / مثل باب (طويل مغلق)
5 ـ س ح س س / مثل نهْرْ (طويل مفتوح)
6 ـ س ح ح س س / مثل سارْ (مستطيل)
راجع عنها: سلمان العاني: التشكيل الصوتي 33 وما بين القوسين هو [illegible] [illegible] مقطع وآخر ولم يسم [illegible] المقاطع ولكنه اكتفى بتصنيفها [illegible]

1 ـ متوسط مفتوح: را (ص ح ح)

2 ـ متوسط مغلق: دث (ص ح ص)

3 ـ قصير: هـ (ص ح) وهي جزء من كلمة البيت (صمتي)

وهذه الإشارة هي أول شيء يسمعه "القارئ"، وتُمسك بالأسماع جيداً، رافعة فنية درجة الإيقاع بقوة الفرقعة، وهي ذات مقطع واحد متوسط، حيث يتركز الفرقعة على (ر) في حركته الأولى بعد الحرف الساكن أي بين الراء والألف (ص ح ح)[8] وهذا الانطلاق يفاجئ القارئ منذ الوهلة الأولى، وكأنه يصرخ من دهشة كل ذلك في الدعة والسكون بحركة باتجاه القصيدة، وهذه حركة أمامية وسابقة للحقيقة. وإذا ما سارت عيناه من فوق السطور وجد حقيقة على مرة، والحقيقة هي ما يصل إليه الإنسان بعد التجربة، وهي سابقة حالة الهدوء، وتكشف حالة مضادة يعيشها الإنسان دون أن يحاول في حالة الفهم. وإن ما تكشف عنه مفردات الصمت في حالة الديمومة فيما يسطع الآتي (كان يجيء بهدوء ثم [illegible]) حيث المضارع يهدو إشارة واضحة [illegible] من فوق السطور وتتعاطف معها ثابتاً، حيث نشعر الحركة [illegible] وهذا كل ما يأتي [illegible] من سكون. وهذا البيت بحركيته الصوتية يؤسس [illegible] القصيدة على المدى المطلق، متجاوزاً الماضي، ومنفتحاً لآفاق غير معروفة يحقق فيها الإشراق [illegible] وأذاقت [illegible] [illegible] على أيدي النص [illegible] في ذلك هو روح [illegible] الشعري [illegible] من أول إشارة في القصيدة، نجربه بمقطع [illegible] من كل [illegible] الماضي ثابت لأنه [illegible]، والمضارع حركة لأنه [illegible] مع الإنسان حيث سار. وبهذا يكتسب (المضارع) في القصيدة [illegible] على [illegible] حتى وإن جاء الفعل بصيغة الماضي، لأنه يتحول مع السياق إلى مضارع [illegible] قول [illegible] (الألم والحزن) بعد (يجيء [illegible]) وحدث أن في الحقيقة شعر [illegible] (الألم والحزن) ولو كانت ماضياً حقيقة [illegible] كل هذا الألم المتفجر الآن في القصيدة [illegible] مع كل قراءة [illegible] ويكفي أن نقول إنه لو كانت الإشارات [illegible] وأذاقت [illegible] قبلها [illegible]، لو أن هذه كانت ماضياً حقيقياً لما كانت القصيدة

(8) سلمان العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربية 135

إن الذكرى ما زالت تلحّ على نفسي عنها وبلا، وصور تجربته ما زالت تختلف الآلام والحرق. والنفس لم يزل معلقاً بالماضي وبروعه. وهذا هو ما أحدث القصيدة.

ونستطيع أن نقيس على هذا سائر أفعال القصيدة ما عدا التعبير منها (مثل: كتب وعدس).

والقصيدة تأخذ بأطرافه فهي فيه بين ما كان وما يكون، ويشرحها البيت الثالث:

تحيي خيالات ماضيه له صورا ... مسائب وخسف الآلام والحرق

فالشطر الأول يبدأ بـ (تحيي) والشطر الثاني بـ (مسائب)، الأولى مضارع يحمل فعلاً حاضراً مباشراً يحدثه، والثانية معطوفة على الماضي (ولو شكلاً) ويتبعها مصدر، وهي في حاجة ملحة للإشارة السابقة عليها (صور). ومن المفارقة أن تكون علاقة الأولى سابقة إلى النفس إضافة إلى أن الأولى فعلية متحركة ومزيدة بفاعل قوي. ويوضحها الجمالي البيت الثاني المتعلق بالماضي وهي نهاية رشيقة. وهذا أوجد صراعاً في البيت بين فعل الحياة وبين الموت. والقصيدة في سياقها تدعم فعل الحياة لأن النص فيها قد تحرك وارتفع عن الإشارة الأولى فيها. وجاء البيت الثالث بعد أن هدأت المشاعر وتحرك الذي يهمّ ثائراً غاضباً مقتنعة، لا يجد من رحمه إلا بأن يسقط الرهق. فالموت ليس كارثة محتومة، ولكنه [illegible]، ولذا لا تجد صيغة (مسائب) إلا أن تتحول صيغة الموضع (تحيي) وتتحرك مع سياق القصيدة نحو التحقق تستمع في نهاياتها. ويكون القصد هو فعل الحياة (قصد ما يريد الشاعر) وذلك كي تأخذ التجربة الشعرية مسارها نحو القارئ. وسنعكس هذا على خاتمة القصيدة، وهو ما سنعرض له حينما نصل إليه.

ولكننا نعود الآن إلى الإشارة الأولى في القصيدة (الذكرى) وهي ما تزال [illegible] وحده قوة تسكن في ذاكرته فتعيد إليه الخلاف، والطلاق غير المحمود، وهي تحاور الشاعر والمغتربين. ويتذكر حادثة شجاعته في شبيبته وهو صغير حينما قص الجبروت في الصف المحتشد [illegible]، وذلك تحاور المواقع ورقص به [illegible] أمر أبعد من التوقع. وصار شجاعته كله شيئاً تكمنه، حتى ما كان يأتي كل المصالحات ولا يرضى إلا بالكمن أو لا شيء غير الطلاق (من ذلك رفضه مصالحة العائلة بينه وبين قريبه، ومع صديقه) ويكرره مقلعه شعره، ويحاجز وحرافة شعره، ورفضه نشره، وتكرره حتى نفسه، بسبب ظهور جوانب [illegible] الذيه عند الناس الذاتيين،

ولكنها غير عادية عندما[9]. وهنا إعلان حرب على الواقع ومصطلحاته. وتأتي الإشارة الزمنية نابعة من صلب التجربة الشعرية الشفافة لتجاوز الحدود، وتعلو عالية في الفضاء. ونجد معها أفعالاً مضارعة تنحو المنحى المضارع، ويشتركان في إشعال الحدث وتحريك الزمان. ونظرة أخرى تدلنا على أن الأفعال تربت حركية هذه الأفعال[10] وتجاوزيتها محدودة، فهو ينسب معنى الحركة فقط، ولكنها إشارة إلى زيادة الحركة وتضاعفها وتصغيرها، وتدخلها في ذلك ثانياً، وهي اسم فاعل يشير إلى الانفجار وديمومة الحركة.

ومثل ذلك:

يغلي: استمرار الحركة

يمطط: خروج من وضع ما هو فيه للخروج إلى الفضاء

تحيي: انبعاث الحركة

يولون: انفجار الساكن

ينمو: اطراد الزيادة

يسبي: اغتصاب المحتوى واستلابه

يحبوك: زيادة الفضاء وكأنه يمر المطلق

تقيم: ضد تقعيد الحركة ضد السكون

ونجد المستوى نفسه من الحركية المحصورة في اسم الفاعل: ثائر / باعث / مؤتلف / مطرد / متصفا / سافرة / خاشعة

وقد يبدو إشارة الخاشعة ذات دلالة على السكينة، ولكنها غير ذلك في حقيقتها لأن الخشوع هو تحجير داخلي للنفس إزاء قوة مكبوتة.

ونرى ذلك أيضاً على أفعال الماضي، لأنها قد تحولت مع السياق إلى مضارعة

(9) تعرضنا لهذه كلها في الفصلين 2 و 3.

(10) الأفعال وطاقاتها عبر النص الأدبي تقدم غير مدرج درجة الانفعال في النص على العكس من الأسماء والصفات التي تدل على العقلانية والمنطقية والرصانة، تقوم على هذا الأساس وهذه المعادلة مشروحة ومطبقة في كتاب الدكتور سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية (دار البحوث العلمية، الكويت 1400هـ).

وكل فعل ماض في القصيدة يهشّم نفسه، ويحوّلها إلى مستقبل مطلق، ويعيد صياغة نفسه في خيال القارئ، وهذه قمة التجاوز.

وتحتشد الأفعال ومعها أسماء الفاعلين لإطلاق النص من كل القيود المادية والمعنوية، وتنتصر الحركة على السكون، وتصبح القصيدة حركة دائبة، وتحولاً مستمراً. والمحور أحد مبادئ شعرية النص التي لم يحد عنها قط (الفصل الثالث).

وهذه الحركية التي اتصفت بها الأسطر الأولى، واشتملت بالأفعال لم تعد من فوق الأسماء والصفات دون الكثرة، بل [illegible] كل عناصر القصيدة، كما هو المعروض في [illegible] (شعر [illegible] لا [illegible] على [illegible]).

فالمعنى هي ما يلي في [illegible] الحدث.

مرة [illegible] المعنى [illegible] إلى كل ما يمكن أن يمر بحياة الإنسان المطلق.

[illegible] زيادة [illegible] في [illegible]

وتتحدد [illegible] وصفات [illegible] في وسط القصيدة مثل:

[illegible] السكينة - وتصدّع داخلي

[illegible] الأحوال

[illegible] زيادة الشيء [illegible] من [illegible] إلى [illegible]

الزمن [illegible] خيوط الحياة [illegible] لإمكان

[illegible] والحال [illegible] كامل من كل الشروط والقيود.

صورًا تشكلات تتضاعف وتتزايد

ومعها [illegible] إشارات النص [illegible] وهي إشارات تفرض نفسها ومن ذلك حركية البيت السادس:

وإن مسرح لذات الهوى شرح ... حوى الحياة مدى [illegible] الهوى أفقا

حيث نرى إشارات [illegible] مسرح [illegible] الهوى شرح [illegible] فضاء رحب مفتوح يتيح مجالاً للانطلاق والحركة. كما أن [illegible] الجمع يحمل التعدد والتنوع والقلة [illegible] أن تعبر عن [illegible] بما يتلاقى معه من

ظروف أو محسوسات (والهوى) صوت تنفس وانطلاق حركتها. وهذا كله (شرع) أي مشرّع ومفتوح الأمداء. وهذه بدورها صوتية نحو انفتاح المطلق. أعقبت نفسها وحرّكت نحو العاطفة متفجراً بحركة، فكأنه الماء المتفجر به السد بعد تحطيم طوقه فاندفق من كل اتجاه وإلى كل اتجاه. وهذا هو التصعيد الشحني المرمز ينفجر من الأعماق فيتجاوز كل شروط العادة والعرف. وعلى هذا سائر (إشارات) انطلاق وحركة مثل (راح، طفق، سعى، هدأ، شمل، الوصل، عشق، ألف).

ب ـ مدار الإجبار الركني:

يحدث الإجبار الركني بين عنصرين متلاحقين حيث يفرض العنصر الأول نفسه على الثاني ويفرض إحداثه، ولأن عادة بين العناصر المحيرة قد تكون مقطوعة، فيتم تقليص حرية اختيار الثاني حسب أمداء قوة الأول. ونستعرض الآن في هذا البيت:

سجيّ عقـلات مائـسية له صور ... مـاتت وخطـت الآلام والحـرب

وسأخذ الإشارة الأولى في شطرين: سجيّ، ماتت

سنجد أن (سجيّ) عادت من منظم حيث عمودي عبر نظام التجربة، وفي مقدمتها عدد وفير من المتغيرات التي يصح أن تقوم مقامها، ومن ذلك أصناف هي:

1 ـ عناصر تلتقي معها وزناً ودلالة وصيغة مثل: نجيّ، شجيّ، سرحي، بدي، ثري

2 ـ عناصر تلتقي معها دلالة ووزناً دون الصيغة مثل: أعطت، أوهبت، أبدت / أحيت

3 ـ عناصر تلتقي معها دلالة فقط: سحقت، نثير، تصور، صورت، ترسم

وهذا سلّم كثير المتغيرات

4 ـ وفي التحليل البنيوي لا بدّ بدءاً من الأخذ بالاعتبار بعنصر الاختلاف لأنه يُعين على إدراك أسباب الاختيار وتحديده، بناءً على ما يراه البنيويون انطلاقاً من مذهب سوسير من أن الإشارة (الكلمة) لا تحمل قيمة جوهرية في ذاتها وإنما تتحدّد قيمتها بعلاقتها مع ما عداها تعارضاً وتجاوراً. وقيمة الشيء باختلافه عما سواه وتغايره دونه ولولا وجود الآخر المخالف لما أمكن تمييز الشيء[1].

1 ـ للتفصيل راجع المصدر الأول، وبه مصادر أخرى تتحدث عن البنيوية في ذلك.

وهذا يقيس على انطلاق الإشارة وانعتاقها من قيودها.

وهذا هو ما سنتمسك به في هذه النظرية، ويبدو فيه تعارض مع ما نذهب إليه من أن الإشارة في التجربة الشعرية تحمل وجودها الذاتي، لأن المفكرين معاً (البنيوية والتشريحية) تتجهان نحو تحرير الكلمة (الإشارة) من أسر جمعي المعنى، وهذا هو الهدف الذي نقصده ولا يختلف سبيل الطرق إليه.

وفي سلم الاختيار العمودي لـ (تحيي) عناصر مترادفة مثل [illegible] [illegible] ومثل أخرى تتفق معها في الوزن [illegible] [illegible].

ولكن (تحيي) تبرز من بين هذه الاختيارات وتحتل الصدارة في البيت [illegible] ذكرت [illegible] سوسير في (الاختلاف) وإنه أساس القيمة للإشارة، [illegible] لأن هذه القيمة في هذه الإشارة:

[illegible] فعل مضارع يبدأ بالتاء، وهذه تميزها عن [illegible] [illegible] [illegible] أحيت / صورت.

[illegible] على وزن (تفعل) بسكون [illegible] وهذه تميزها عن [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] لأن السكون لا يصح.

[illegible] تشير إلى التجدد والاستمرار وهذه تميزها عن [illegible] [illegible] [illegible] تعطي / تبقي.

[illegible] [illegible] وهذا يميزها عن [illegible] التي تحتاج إلى حرف جر (توحي به [illegible]) أو إلى تضمينها معنى كلمة متعدية.

ويمكث تبرز (تحيي) كإشارة [illegible] متفردة على كل حدود [illegible] وتفرض نفسها على البيت متصدرة بإشاراته. وهذه مسألة شعرية تحدث [illegible] دون تدبير أو وعي من الكاتب [illegible] إنه فرضها نفسها ومكانها ولا يكون للشاعر في ذلك [illegible] قوة. وهي لم تخضع لاختياره ولا لفحصه، وإنما طرحت نفسها عليه، فشملته [illegible] وخاصية عفوية، في حالة من حالات اللاوعي عنده. وهي حالة الإبداع التي يسيطر النص فيها على ملكات الكاتب، وتنهمر إشاراته وتنساب على لسانه (أو قلمه) كانهمار المطر من الغمام.

وتتمتع في هذه الإشارة مساحة مرنة غير محدودة، تعطيها قدرة على [illegible] وهي غير محدودة بمعنى، وهي ترفض مرادفاتها بأن تتغيّب عنها كلها، [illegible] في (تحيي)؛

جانب كبير على مصطلحه (البيضاء) على حد الصمت تتحقق بسبب الإشارة في من القصيدة، فاتحة مجالها للقارئ كي يصنع منها ما يشاء، فتتحدد على يديه، وتتشكل بمختلف الأشكال والصور. وهذه حالة يجب أن تتحقق بها كل إشارات النص الأدبي، ليصبح النص منفتحاً في انغلاقه، ولا يكون له وجود إلا بالقارئ، الذي يتفاعل معها ليوجد منها نصاً له. وبذلك فإنه لا وجود لقراءة خاطئة، لأنه لا وجود لقراءة صحيحة (كما يقول ليتش) والقراءة ليست سوى تجربة شخصية في تفسير إشارات النص. وعندما نرى الهيثم الباقلاني يهاجم معلقة امرئ القيس ومعلقة غيره حتى إنه لم ير فيهما ولا حسنة واحدة، فإن هذا لا يعني أن الباقلاني قاصر فهمه، ولا أن القصيدتين سيئتان. وإنما يعني فقط أن ذلك هو تفسير الباقلاني لإشارات النصين. وذلك هو ما وجده هو فيهما حين نظر بمنظار عصره (80) وسوء كل الحق في أن يرى فيهما غير ما رأى. فهذا هو عطاء الشعر. أي أن يرى كل قارئ في النص أشياء مما هو عنده مثل التصنع في أمره. إذ لا يحمل النص صورة محددة، وإنما يعكس صورة الناظر فيه ومحمولة إشارات النص هو انعكاس لها في نفس القارئ. ولقد قرأت هاتين المعلقتين، فرأيت فيهما غير ما رآه كل أسلافي من شارحين ودارسين ولغويين وغيرهم. وسيرى غيري فيهما غير ما رأيت. وهذا هو النص المفتوح.

وكما رأينا (نحيبي) يفرض نفسه على النص ويحتل الصدارة في البيت، فإن له تفرض سلطانها على (أشرار المعترضة بها)، فتحتل أمداء الاختيار فيها. وهو يطرح بمربع (مانت) في مبناها الأصغر وهو جملة صورة (مانت) يوحدها بها سلم اختيار رسم، ويكون (نحيبي) محاصرة ومحددة منه. ولن يحل محلها إلا إشارة تتفق مع الصوت ومع (نحيبي) معاً. فلا بد أن يكون صوتاً لصوت، وأن يكون مثيلاً لنحيبه، وهذه لبيبة، مثلها: همست، حنت، همت، شهقت، حشرجت. وهي لا بد أن تكون مقسمة الماضي. وذلك كي يتسنى لـ (نحيبي) أن يتكأ عليها ويستغلها. وتم استعلاء الاختيار على (مانت) بتأثير من (نحيبي) لأن في (مانت) قرابة تختلف بها عن باقي الكلمات في سلمها، وتقربها من (نحيبي).

فهي على وزن (فعلن) بسكون العين، وهذا ميزها عن الأخريات وقربها من (نحيبي) التي هي على الوزن نفسه، حيث أصيبت التفعيلة بالزحاف (الإضمار).

(62) (وهذا هو رأي رولان بارت أيضاً) 23 Leitch, Deconstructive Criticism

وهي تتكون من ستة [illegible] (فونيمات)[46]، ومن مقطعين متوسطين والبقية [illegible] على المقطع الأول بين الحلق والأنف (م ح ح - م ح ح س) وهذا يميزها عن سائر العناصر في سمعها، ويقربها من (نحيي) في مجمل خصائص [illegible].

ثم إنها هي النقيض [illegible] لـ (نحيي)، مما يجعلها [illegible] الكلمتين، ولا بد من ملاحظة أن (ماتت) هي [illegible] الوحيدة في هذا النص التي [illegible] كي تسمح لـ (نحيي) في [illegible] دورها. وهذا [illegible] التركيب الصوتي الذي يمكن للإشارة الأولى أن تمارسه في حق [illegible].

ومثلها [illegible] (نحيي) [illegible] الوظيفة نفسها [illegible] في البيت [illegible] وهي عندما [illegible] ثلاث [illegible] في البيت نفسه هي [illegible] ولكنها جموع تكسير [illegible] جمع التكسير [illegible] جمع مكسر كي يتلاءم الإيقاع مع الحركة متعددة الأبعاد، ويبقى [illegible].

[illegible] في [illegible] حيث [illegible] في الأبيات الثلاثة [illegible] ملاحظين أثر (محرابك) في [illegible] من إشارات [illegible]:

وإن محرابك القدسي [illegible]	[illegible]
مقيم فيه [illegible] الحب خاشعة	ألقى [illegible] الهوى من صدقه ألف
فاليوم [illegible] في [illegible] حرمته	[illegible] من [illegible]
[illegible] على أركانه [illegible]	[illegible] الحب [illegible]

[illegible] أن إشارة (محرابك) [illegible] اثنتي عشرة [illegible] وهي [illegible] الرهبة خاشعة صدق حرمته [illegible] أركانه [illegible].

[illegible] الإشارة (محراب) [illegible] فهي [illegible] لا [illegible] في المحراب [illegible] والمحراب [illegible] يقف فيه [illegible] الناس وهم [illegible]

(46) [illegible] في اللغة العربية [illegible] منها حروف ساكنة [illegible] التشكيل الصوتي في اللغة العربية.

نطقه وحركته. والمحراب يعدُّ فيح نفسي وروحي فيه سماحة وصدق ورغبة وشفقة، وخوف ورجاء. وفيه صفاء كامل، ومحرر من المادة والجسد، وهو يصرف عن [illegible] حيث يصبح وراء ظهر الواقف، والتجاه نحو ما يأتي من بعد الذي حيث المستقيم المفتوح والمدى المطلق، وهو فيه تجاوز والانطلاق. وبذلك صار المحراب دائماً بارزاً في مبناه عن سائر ما سواه.

وهذه الإشارة جاءت لتوحد تجربة الشعرية الشخصية حيث تتقاطع كل [illegible] شحنته بتركيب هذه الكلمة [illegible] والتجاوز [illegible] في (المحراب) والحب الكلي [illegible] من (المحراب). والرجوع التي هي [illegible] المحراب حيث [illegible] مع كل [illegible] نجد نفسها في المحراب. وهي هذه النشوة الروحية التي [illegible] حركة [illegible] الإشارات (الاثنتي عشرة) [illegible] المصلين للإمام [illegible] إشارة من المحراب.

وتمضي هذه الإشارة [illegible] في نهاية القصيدة حيث تتم العودة نحو المنبع.

جـ ـ مدار العودة للمنبع

[illegible]؟ لا [illegible] قلبي [illegible] ظمأ [illegible] ودع [illegible] به شرف

يختلف هذا البيت عن [illegible] القصيدة في [illegible] فهو [illegible] وهو يمثل الانعكاس الوجودي لأسرار القصيدة.

[illegible] البيت الوحيد في القصيدة كلها الذي يحمل [illegible] أمر [illegible] وكلاهما ذو تركيب [illegible] (س ج س) [illegible] الوحيدة التي يتفرد بها البيت، إذ من مزاياه أنه:

1 ـ يحمل علامة الاستفهام الوحيدة في القصيدة.

2 ـ وردت فيه إشارة (القلب) مضافة إلى المتكلم.

3 ـ يحمل إشارات مكررة من أبيات [illegible] شرف (وهي على تقابل مع «عصفت» من البيت الثاني).

4 ـ [illegible] في [illegible] لا [illegible]

5 ـ من هذا البيت جاء عنوان القصيدة.

ففي البيت تكرار مزدوج: داخلي، وبيع الأجر. إنه أشبه ما يكون بالجسد البشري الذي يقوم على دورة داخلية فيه، تقوم بها أعضاؤه منطلقة من القلب، مضخة الحياة، وعائدة إليه. فهي تكرار مستمر يعني وجود العنصر وحركته. كما أن الجسد تكرار حياتي للعنصر البشري يتكرر عبر أسلافه بصفات جسدية ونفسية تدل على بقاء النوع واستمراره.

وهذا التكرار يحدث دائرياً، بمعنى العودة إلى الأصل منطلقاً مع حركة الوجود كله، ومستجيباً لمقتضيات العودة الكبرى إلى الأصل الأول. وهذا ما حدث ليدفع شعرياً متجانساً مع الإيقاع الذاتي للعنصر البشري ومع الإيقاع الوجودي للكون. ويدعم هذا الإيقاع كون الإشارات نفسها ذات بعد كوني.

فالماء هو سر الحياة، ويذكر الآية الكريمة ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ (الأنبياء 30). والماء هو تكرار مستمر، حيث يتبخر متصاعداً من أعماق البحر حاملاً الماء في جوفه ليسقط مطراً عذباً فراتاً على الأرض فيسيح فيها سائحاً عبر الأنهار ليعود أخيراً إلى البحر، منبعه.

والقلب هو مضخة الحياة في الجسد، يضخ الدم عبر العروق ليدور دورته في الجسد ثم يعود إلى منبعه.

والموت هو العودة الكبرى إلى الأصل، وهو بعث النائم من عدمه.

تتكرر إشارات البيت مع سوابقها، وتتكرر داخل البيت، وتنعكس النهاية على البداية من خلال التعريف، ثم كون الإشارات ذات بعد كوني، كل هذه حركة ينطلق فيها البيت نحو تحقيق الألفة الحقيقية، وهي العودة إلى الأصل. فكل الموجودات والكائنات تنطلق من منبعها وتسيح بعيدة عنه، حتى أن بعضها ليتخذ منفى منفيها ويدرمها زمناً وأمداً، ولكنها لا بد أن تعود إلى منبعها مهما طال بها المسار بعيداً عنه. ومهما بدا لها أن لا عودة إلى المنبع، وهي في أثناء هذه الدورة المختلفة، تدور حول نفسها وفي داخلها. وهذه كلها حركة مثلها البيت وبحر الموجودات. فكأنه سلم بياني لحركة الوجود. وإذا كان التكرار في الوجود يحمل معه خصائص الخلاف بين المكررات، فالخلف يحمل فوارق عن السلف، وإن كان تكراراً له، وكذلك إشارات القصيدة تختلف عن سوابقها وإن كانت تكراراً لها.

فالماء ترد مرتين معرفة في الأولى ونكرة في الثانية.

والقلب ترد هنا مضافة إلى المتكلم بينما هي في البيت الخامس وفي العنوان نكرة

ومن هنا فهو أمر. وهي في البيت الثالث فعل ماضٍ "ويهبط، وشرقاً" مختلفان في صياغتهما عن سابقتيهما.

والبيت بعد هو نهاية القصيدة مثلما أن الموت هو نهاية العيش الدنيوي. وفي بيت ختم تام مقفل تتحول فيه حياة كل عناصر القصيدة من حال إلى حال.

فالقلب هو العنصر المتحول فيها ويتصارع عليه قطبا: الموت والحياة، وفي حركة تأرجح واضطراب في البيت الثالث وما تلاه في مد وجزر مثل حركة العيش الدنيوي تماماً حتى تنتهي أخيراً بانتصار الموت على الجميع في البيت الأخير فالقلب يموت، والآخرون يموتون أيضاً. فالموت واقع على الجميع وهذه حقيقة قطعية. ولكن الموت يختلف، فهناك موت حرمان، وهناك موت نظر. وموت الحرمان دائماً هو موت الصالحين الأبرار، وهو طريق البراءة والخلاص ثم هو سبب النجاة والفلاح، وبذلك يموت القلب هنا محروماً (قلب طفل). أما الآخر وهو الآثم والمعتدي فهو يموت مختنقاً وهذا لن يكون له سبيل إلى الخلاص لأنه يحمل في جوفه ذنب الإدانة في مشيئة من الحرام، وفي عطره عن تربة ملئه على الزهد والعفة ولذلك فإنه (يهبط شرقاً بالماء).

وهنا يختلف حدث الموت فهو مختلف أمر نوع نهايته فعل خاص أي أنه قدر طوعي يصدر عن رغبة ورضى. فالموت يعني البدء ونهايته، وبعد هو بمثال ومحوّل. وهو حدث يُرغب فيه كخلاص من عيش منكدر تمادى القلب فيه بشدة الصد.

أما موت الآخر فهو هلاك (لا موت) في نهاية مهيبة. كما أنه قدر خارجي مفروض عليه (الآخر) وليس صادراً عنه وهذا ما يشير به قوله (أودع مشيئة يهبط به شرقاً) والهلاك شرقاً، يتم على شكل الفجاءة والعذاب، فالآخر يبدو متشبثاً بالمعيشة مغرماً بمتعة الغرور هذه. وفي عطره غربة هذه، بتقدير نجاه إلى حلقة ضيقة طريق الهوى. وما يلبث المغرم أن يهبط من حلقته، ويتحول إلى إنسان منقطع يكون سبب هلاكه. وهذه قمة الفجيعة والعذاب. ويصبح القلب بذلك هو المنتصر الحقيقي لأنه قد سار في طريق الخلاص.

وما أن نصل إلى هذا الحد من القصيدة حتى نشعر بالعودة تتحول مرة أخرى، عن طريق العنوان الذي يسرق عناصره من قلب هذا البيت لتقطعه في قمة القصيدة، لتبدأ دورة الوجود من جديد كما هو دأبها حتى يرث الله الأرض ومن عليها.

د ـ مدار الأثر

منذ الوهلة الأولى لقراءة القصيدة ونحن نجهد لتفريغ الكلمات من معانيها وذلك لأن معنى الكلمات من الشاعر بعد أن فرغها هو من شحنتها العرفية، ولكن هذه الشحنات التي تخلّص منه الشاعر، لم يلبث يحكك العلاقة بينه وبين الكلمات كي تتحول إلى إشارات لأنها في نص جديد الصنعة لا تربطها قيود المعاجم ولا أسر السنن وعسر الاستعمال العرفي. ولكي تعي الكلمات بإشارات لأنها تفترق عن أن يعي هذا الدور لها ولم تخضع المعيار (عرف العادة والمعرف) وتسم الكلمات على أنها دوال على مدلولات، فإنه بذلك يحقق إذاً النضج البياني، أو ما يسميه النقاد التمتع الأدبي وهو (قدرة الإشارة على أن تحدث في ذاتها لا على أنها راجعة إلى شيء آخر)(14).

ولهذا حرصنا فيما مضى من قول على أن نظهر الكلمات مما علق بها، وعلى أن نطهر الذهن من سابق تصوراتها عن الكلمات. وفي هذا تحرير للنص وإطلاق يسمح للخيال بأن ينفذ إلى أعماق التجربة ويعيد بناءها بعد أن فكّكها وشرّحها وفسّر كل عناصرها حتى أصبحت صافية نقية.

ونحن لم نحاول أن نوجد للكلمات معاني جديدة، لأن هذا ضد العمل التشريحي النقدي، إذ ليس من هدف القراءة إيجاد معجم دلالي جديد للكلمات مرة أخرى. ولكن هدف القراءة هو إيجاد (الأثر). والأثر مصطلح في بحثٍ محل الغرض والهدف في النص الأدبي، ويحقق الوظيفة الجمالية في التذوق والتفاعل مع النص من جهة القارئ والوصول إلى (الأثر) يتطلب بداهة من القارئ الناقد بحثاً متواصلاً من خلال السياق الذي هو النص، الذي يتجلى فيه الأثر من نسيج التحرك في إشارات عناصر تتحرك بعضها مع بعض بموجب علاقات متنوعة. وحسب تنوع هذه العلاقات يتنوع الأثر فهو إذاً ـ كما يحدده ديريدا ـ (وظائف العلاقات وانعكاساتها، إنه الناتج عن كل العلاقات الممكنة [illegible] التي تخلق الإشارة وتكونها)(15). إذاً نحن لسنا نريد معنى محدداً لكلمة، أو شرح لجملة، أو فك لكنية وتفسير استعارة، ولكننا نريد تتبع المد، وتكشف العلاقات بين عناصره، وإقامة [illegible] التي تشع الأثر.

(14) كلابش: النقد الأدبي 111 علاوة على تودوروف.

(15) Leitch: Deconstructive Criticism 28.

والأثر أصلاً ليس هو الشيء، وإنما هو ما يطبع فيما هو خارج الشيء. ولا يجتمع الأثر والشيء معاً. وحوافر الحصان مهمتها في عقب الحصان، من هنا حضرت الحصان فلا وظيفة لحوافرها. ومثل هذا لا بدّ من اختفاء معاني الكلمات كي يكون لها أثر مثل سحرية الحمامة. وهو سر حركتها وسلامتها. ومنه يصبح العمل الإبداعي ممكناً، فبدونه يصبح كل [illegible] ولكن [illegible]، [illegible]. وهذا يحصر من يعني ما قاله (رولان بارت) عن غاية الكلام [illegible] ذلك الذي لا يملك الشجاعة على أن يجمع بين كلمتين لم يجمعهما أحد من قبل قط)[6] وذلك لأن من هذه حاله لن يكون شاعراً ولا مبدعاً وإنما يكتفي باقتفاء أثر المبدعين.

إن [illegible] الشعر [illegible] يقول، ولكن فيما يحدث في النص. وهذا هو (الأثر). ولا بدّ أن [illegible] هذا المصطلح من بعد مطروح فهو (أثر)، أي علامة لاحقة تأتي بعد حدوث شيء لا [illegible] لا [illegible] هو [illegible]، [illegible] مرسوم [illegible] التجربة، [illegible]. وهذا [illegible] (مدع) [illegible]. ومن ذلك [illegible] ولكن الأثر هو [illegible] أي [illegible] القديمة. وقد [illegible] البلاغة في الأصل على هذا الأساس حيث كانت علماً [illegible]، أي علماً للانحراف الأسلوبي. ولكنها سقطت بعد ذلك في [illegible] العرف والتقنية وصارت علماً [illegible] [illegible]، والتصميم [illegible]. [illegible] [illegible] البلاغة [illegible]، تعود إلى أصل منشئها ونكون مرة أخرى علماً [illegible] التعديه.

ومن [illegible] أن [illegible] الأدبي [illegible] الانحراف [illegible] عن عادة الصواب، وصار علماً للغوالب والتصاميم [illegible] كان في [illegible] العرب علماً [illegible] النص. وكانوا يحرصون على [illegible] [illegible] (أي أثره). ومن [illegible] [illegible] ومن ذلك ما يرويه المرزباني أن الراعي النميري أنشد عبد الملك بن مروان قوله:

خليفة الرحمن إنا معشر ... [illegible] سكرة وأصيلا
عرب نرى لله في أموالنا ... حق الزكاة منزلاً تنزيلا

فقال له عبد الملك: ليس هذا شعراً، هذا شرح إسلام وقراءة آية.

(6) Barthes: Elements of Semiology 70
(7) المرزباني: الموشح 143

وعبد المحدث بمقولته هذه يعد أكثر عصرية وحداثة من كثير ممن يعيش بيننا اليوم، ويرى [illegible]
الشعر قوالب [illegible] حسب هذا كل ضُمّنت له من معنى الصنعة

إن النص الأدبي ليس سوى استعارة دائمة من مستويين [illegible] عملي [illegible]
[illegible] المستوى العملي [illegible] كلمات [illegible] بحدث من الكاتب
الذي [illegible] كلماته من مستودع اللغة [illegible] سوى أن [illegible]
في سياقات [illegible]، ولا وجود لتشكيله تجديده [illegible] الأفكار [illegible] ولا
وجود [illegible] المبتكرة [illegible] فكرة يقول بها أحد من البشر [illegible] لا [illegible]
[illegible] أشعار [illegible] على [illegible] زهير بن أبي سلمى (انظر [illegible]
ص 286)

[illegible] أرانا [illegible] لا [illegible] أو [illegible] مكرورا

ويقول [illegible] (هل غادر الشعراء من متردم) [illegible] ألف [illegible] عام
وهذا [illegible] للإحباط لولا أن [illegible] على [illegible] تحقق لهم [illegible]
الإبداع [illegible] الاستعارة [illegible]
[illegible] الكلمات [illegible]، بالانحراف بها عن [illegible] في [illegible]
[illegible] الشعر العربي [illegible] بالانحراف الأسلوبي [illegible]
[illegible]، وفي ذلك [illegible] أبو هلال العسكري [illegible] الاستعارة [illegible] أبلغ من
الحقيقة[8] والمبرد [illegible] (التشبيه أكثر كلامهم)[9] وهذا هو [illegible]
[illegible] للاستعارة [illegible] انحرافه من [illegible] إلى [illegible]

[illegible] أو هو [illegible] لأخطل عن
الشعراء (نحن معشر الشعراء أسرق من الصاغة)[10] [illegible]
[illegible] كل [illegible] في [illegible] وهذا [illegible] الأكبر
دائرة اللغة [illegible] الشعراء [illegible] وأحاسيس [illegible]
[illegible] أحيلنا [illegible] إلا أن [illegible] من [illegible]
النص [illegible] عن طريق [illegible] فالنص [illegible] به [illegible]

(8) الصناعتين 271
(9) الكامل 3 / 818
(10) المرزباني، الموشح 340.

بسرقة كما تسرق الأم طفلها من الحاضنة. فهو مثله كمثل يعود إلى منشئه. وكل قراءة بعد ذلك تصبح قراءة مصححة لأنها ليست سوى (أثر) لعودة الطفل إلى أمه.

ومن هنا لا أرى القصيدة بهذه الروح، وقرأناها لا كنص، وإنما كنص ذي إشارات تتحرك حسب سياق ينتظمها بمحاور مختلفة، وتركيب ذلك ينساب في فلوات ستنمحي لإبداع القصيدة رسم كيفه لتُطلق صوتها، فإذا ما انتصب الصوت وسحب في فضائه ربها فإن كل ما يندرج في محيطها ومن ينضو إليه يصبح شعراً مُفعماً بالتجربة ذاتها غير خارجي عنها، وليس علاوة عليها، وإنما هو من صميمها. وهذا هو الأثر وحده في القصيدة.

والكلمات في الشعر ليست سوى دموع القلم، والشعر ليس سوى بكاء يصبح والبكاء ليس معنى ولكنه أثر، كما أن الدموع ليست معنى وإنما هي أثر، فالشعر إذاً أثر لا معنى. وهذا هو ما يجب أن نتعقبه في كل تجربة نقدية حقيقية.

• • •

الفصل الخامس

الموال الحجازي

«الكلمات دموع اللغة والشعر بكاء فصيح»

ليس الشعر ما دخل القلب بلا إذن
مصارع العشاق 1/11

The Lyric is not heard but over
heard - Culler 165(*)

المشتهى بين شاطئيك غريق	والهوى فيك عالم بعيق
ورأى الحب في رحابك شخصي	يستفز الأسير منها العتيق
ومعانيك في النفوس فصلها	ت إلى ربها الصحيح رحيق
إنه يا فتنة الحياة لصب	عهده في هواك عهد وثيق
سحرته مشابه منك للخلد	ومشى من حسنه مسروق
كم بكر الزمان متشد الخطر	وغصن الصبا عليك وريق
ويلوب الجمال في لهب الحب	يد آب وهو فيك غريق
منصب في دجى الليل	وقد هفهف النسيم الرقيق
مائلا كالمحب يلثمه الشوق	فيشبه في ماء الحقوق
عمقته الأمواج الحنية الشط	فالتقى بها الأداء المرغبي

(*) ولا يجاوز معنى الأثر على الزعم من اختلافهما رصا وبنية ومكانه، وما الإنجليزي إلا أصدق ترجمة للعربي والعربي أصدق ترجمة للإنجليزي

نعمت تسكر القلوب حمياه ... صبوحها والغبوق

قصيدة جلة[1] ـ حمزة شحاته

قد لا يستطيع القارئ المتذوق أن يلغي (المضمون) الصريح من الإشارة الأدبية، لكنه بكل تأكيد يستطيع أن يضعه في مكانه المحدد له، بحيث لا ينطوي على نص قصيدته. ولا ريب أن بعض النصوص الأدبية تستطيع، أكثر من غيرها، على تجاوز المضمون الدلالي الصريح، وقد تلغيه وتقطعه تماماً عن سطحها، وذلك بتحقيق الطاقة الصوتية للإشارة الأدبية، وبتكثيف الإيقاع الصوتي في عناصر النص. وهو أثر فني يحدثه النص في النفس من خلال نشوء حركة سحرية داخل النص تتحول بها العناصر من وسائل دلالة معنوية، إلى إشارات فنية تتجاوز أسماءها وتبني بعضها مع بعضها ما نسميه (بالإيقاع الإشاري). وهو فعالية فنية تُحدثها بعض النصوص ينتقل فيها المتلقي - مع الشعر - من حالة الوعي إلى حالة (الهيام). وهذه هي نشوة الأدب بحالة شعرية أي الانتقال من حالة العقل ومعاييره، ومعها المعاني، إلى حالة الروح والحلم والهيام (ألم تر أنهم في كل واد يهيمون).

والقصيدة التي تحقق ذلك هي التي ترقى إلى درجات عالية في تحقيق الغرض الشعري. وهذا ما نجده في قصيدة (جلة) لحمزة شحاته. وقد نقلت أعلاه مطلع القصيدة. وهذه مقطعة شعرية يعرفها الناس عندنا، ويرددونها كثيراً ويطربون لها طرب السعود على العرس. ولكم قرأت أنا هذه القصيدة ورددت أبياتها في ذاكرتي مراراً وأزماناً. ولكم كانت دهشتي كبيرة حينما سألت نفسي عن معانيها، فلم أجد لها من صدى عندي. إني وغيري من الناس في بلدي، نعرف مطلع القصيدة ونتغنى به في طرب لا نعانيها بل إننا لا نعرف معانيها. ولم يسأل أحد منا عنها. لقد تجاوزت القصيدة كل المعاني، وأخذت معها فوق كل الدلالات بتحررها من كل قيود العقل ومقاييسه، وبحملنا كالشعراء نهيم معها في كل واد. وهذا إعجاز يندر أن يحدث، ولكنه إذ حدث فهو حقق مجال القصيدة حتى إنه لا يدع للمعنى أثراً فيها. وتلك هي قمة الانعتاق بالإشارة كما ذكرنا في الفصل السابق. بحيث تصبح الإشارة حرة طليقة لا تقيدها قيود، وينطلق القارئ معها مقتفياً سنته القديمة، ومتحصلاً على محطات

---

(1) الساسي: الشعراء الثلاثة 29 وغيره. شجون لا تنتهي 43

بدع وهيام بتيه فيها. وسنقوم بتشريح وتحليل عناصر هذه القصيدة، لكن قبل ذلك سوف نقف قليلاً عند هذه القضية لأهميتها في الشعر.

إن العلاقة بين الإنسان واللغة علاقة بالغة الأهمية، فهي التي جعلت الإنسان يسمو على الحيوان، بمعنى أن ما يصدر عن الإنسان من أصوات هي أشرف من الأصوات التي تصدر عن الحيوان. فأصوات الإنسان ليست مجرد استجابة غريزية أو رد فعل غريزي مبهم، ولكنها ذات أبعاد تتنوع حسب غاية من تصوت.

واللغة أصوات دالة بالتواطؤ -كما يقول أبو حامد الغزالي(2)- فإذا أردنا للصوت أن يعني شيئاً محدداً لجأنا إلى ما به من رصيد معجمي وصفات عليه. وهذا عمل نقوم به في مخاطباتنا العادية وفي مراسلاتنا ومكاتباتنا. ولكن بجانب هذا نحتاج إلى بث الأصوات لا لما فيها من معان محددة وإنما لأغراض أخرى. وهو ما تسميه الشعر. فالشعر لا يقاس بمعانيه، وهذا ما يتفق عليه كل العارفين بالشعر منذ أيام الجاحظ -على الأقل- حتى يومنا هذا. وإن الشعر هو شيء غير المعاني المجردة منها -أو المجاورة لها- إنما هو إطار مطلوب ومعترف به. وهذا معناه استخدام الصوت مجرداً من دلالته الاصطلاحية، أي استخدام الصوت لإحداث الإبداع وإثارة السحر. فالكلمة تعود مرة أخرى لتكون صوتاً حراً وإشارة طبيعية. وهكذا تصبح الكلمات في اللغة مثل الدموع للإنسان. ويصح أن ننظر للحالة هذه على أن الكلمات دموع اللغة والشعر ليس سوى بكاء فصيح(1).

ولسنا نعرف من أن ننظر موقعه الصوت مع الإنسان كشيء يقصد به إحداث الانفعال. فالإنسان طفلاً ليس لديه من وسائل كشف الانفعال أو إحداثه غير البكاء، والطفل يبكي وذلك هي لغته. ومع كر الأيام يأخذ في إحلال أصوات أخرى محل البكاء، وذلك بعد نشوء المعجم عنده، حيث تكون الكلمات هي شبيهات البكاء. ولكن الإنسان لا يتخلى عن أولى مهاراته الصوتية (البكاء) بل يظل ذلك معه ما عاش، وهو يلجأ إليه في كل موقف تعجز فيه الكلمات عن القيام بإحداث الانفعال المطلوب، والحالة مرتبطة بالتجربة الحادثة. فإن كان الحدث فادح الأثر في النفس بحيث تعجز الكلمات عن تصويره فالبكاء هو الصوت التابع مباشرة للحدث. وإن كان

(2) الغزالي: معيار العلم 79 - 80.
(1) انظر الحيوان 6/ 35.

الحدث وحي التأثير، فالكلمات هي الصدى الناتج عنه. ولكن تبرز هاهنا المخاطر درجات التفاوت قوة وضعفاً. والشاعر في حالة الاضطراب من تبكيه دون دموعه وفي حالة توتر انفعالي شديد ستحضر عنها كلمات هي أصوات كالبكاء تماماً ولكنه، ولكنها بكاء مصطنع. وهذه هي الحالة العالية للشعر حيث الكلمات المضطربة بكاء ليس كالبكاء، ومعه ليست كلمة. إنها اتحاد الدمع والكلمة، أو هي الدمع المعرب والكلمة المبهمة، هي الصوت الحر المطلق، وهي بمقصدة النحو، التي تنبع من عمق الإنسان الذي اختنقت به عبراته بكهوفه، وتموجه كلماته، في حالة تشبه المختنق الذي يوشك أن ينفجر لكنه لا ينفجر ويحبس انفعالاً تحت الشعر، فنولد عنها قصيدة نقول عنها: إنها رائعة.

ومع تصاعد أثر الشد الانفعالي يتصاعد تبعاً لذلك تنوع في الكلمات والأصوات، فتأتي نصوص أشد تهيجاً من غيرها، على درجات متفاوتة كما نرى في تفاوت قيم القصائد في إحداث الأثر، وإن تساوت دلالة وتشابهت ألفاظاً.

ويحدث هذا التفاوت أيضاً في استمرار القصيدة، حيث يبدأ زخمها الانفعالي بالتناقص حتى تصل إلى مرحلة (البرود). وتشهد قصائد كثيرة بدأت قوية بادئة التأثير ثم تأخذ بالانكماش بعد ذلك، مثل القصيدة التي من يديك فيما بعد بيتها العشرين. ومن ذلك أيضاً قصيدة (أحلام الفارس القديم) لصلاح عبد الصبور وقصيدة (أحمد الزعتر) لمحمود درويش. وهما قصيدتان رائعتا المطلع والصدر، ولكنهما تنتهيان في انسياق شعري لا يرقى إلى مستوى مطلعيهما، نتيجة تراخي توتر الانفعال عند الشاعر. وهو شيء يحدث كثيراً في المطولات، وقد يلجأ الشاعر بسببه إلى التكرار لتعزيز الإيقاع الانفعالي في قصيدته بعد أن يخف توتره.

• • •

والقدرة الإشارية على تكثيف طاقتها التصويرية، وتحريك الانفعال بها، هي واحدة من أبرز خصائص التجربة الشعرية. ويبدو لي أن اللغة العربية تعطي مجالاً واسعاً من عطائها بهذه القيمة كي تتكشف عن معاني الإبداع، ويمكننا أن نرى قصائد حديثة رائعة في إبداعها. وهو إبداع حققه شعراء روّاد الشعر الحديث وفجّروه من أعماق اللغة التي أعطتهم طاقة إبداعية هائلة عوّضت القصيدة عما فقدته من إيقاع القصيدة العمودية وهذه الطاقة المخزونة في إمكانات اللغة العربية، هي ما تيسّر للقصيدة إمكانات المجاز،

المطلق انطلاقاً من تحرر الإشارة اللغوية وانعتاقها. وبذلك يتم التوحّد الإنساني المطلق بين الإنسان والعالم، وتصبح الكلمات قمة اللغة والشعر ملكة فصيحة.

ونعود الآن إلى قصيدة جده لنحاول تفكيكها والولوج إلى أعماقها لسبر شعريتها. وأول ما نحلله منها هو الأبيات الثلاثة الأولى:

السهد بين شاطئيك غريق والهوى فيك حالم ما يفيق

ورؤى الحب في رحابك شتى يستفز الأسير منها الطليق

ومغانيك في الغموض الضبابـ ـات إلى ريها الصبيح رحيق

ما الذي يجعل هذه الأبيات شعراً؟

قلنا إن تجربتي الشخصية مع هذه القصيدة تأتي من طربي لها دون نظر في معانيها. وهي تجربة يشاركني فيها الكثير من متذوقي الشعر وقرائه. وهذه إشارة أولية عملية على أن الشعر يحمل غير المعنى، وأن المعنى لا يمثل القيمة فيه. ولنفحص الآن التركيب اللغوي لهذه الأبيات، وهي كالتالي:

السهد غريق بين شاطئيك

والهوى حالم فيك ما يفيق

ورؤى الحب شتى في رحابك

يستفز الطليق الأسير منها

ومغانيك رحيق في الغموض الضبابات إلى ريها الصبح

هذه هي معاني الأبيات، ولكنها لا تقوم في نفس كشعر. ولو فكّر القارئ فيها على هذه الصفة، ولم يجد تفسيراً لسحرها أي وقع فني في نفسه على الرغم من وجود كافة عناصر النص هنا.

ولكن وجود العناصر لا يفسر حقيقة شعرية كما أن بروزها كمعانٍ لا يمثل هذه الحقيقة أيضاً. ومن هنا ندرك أن الجملة تتغير بتغير الغرض منها. ومن المؤكد أن الغرض ليس المعنى، لأن المعنى ليس هدفاً للشاعر ولا للقارئ. وكلاهما على استعداد للتساهل في المعنى في التجربة الشعرية. ولا ريب أن القارئ على استعداد لتقبل البيت الثالث على أنه شعر، ولكنه سيرفضه فيما لو قُدّم له كمعنى وسنقارن بين الجملتين في حالة الشعر وفي حالة المعنى:

ومغانيك في الغموض الضبابات إلى ريها الصبيح رحيق

وهذا بيت يستطيع أن يردده كل قارئ للشعر دون أي حرج أو قلق ولكن انظر إليه كمعنى.

(ومعانيك حين في النفوس الصفيات إلى ربها الصبح) إن مجرد تحويله إلى معنى يثير عند القارئ شكاً في فصاحة هذه الجملة. وهي بذلك جملة ثقيلة لا يقدم على إنشائها كاتب ماهر ولا يقبلها القارئ المتذوق.

والفارق بين القبول والرفض هو فارق الشعرية عن النثرية أو (النحوية). وبمجرد التفكير في الجملة كمعنى سقط جماليتها. ولكن الجملة كبيت شعري لا تسقط، لأنها تجاوزت المعنى وتحولت إلى (إشارة) حرة، فلاحظ كافة عناصرها التي كانت إشارات مستقلة ينتج عنها (الإيقاع) (الشاري) المطلق، وصار القارئ يتلقى البيت كاملاً، ويتفاعل به دون أن يعبأ بالمعنى. فالانفعال إذاً حدث صوتي يمس من الطاقة الإيقاعية للإشارة المحررة. وهذا ما يجعل هذه الأبيات شعراً.

أما كيف حدث؟ فهذا ما نحاول تفسيره في الفقرات التالية، وهي فقرات تتحرك عبر مدارات ثلاثة هي:

1 ـ مدار النظم:

ونستخدم النظم هنا بالمفهوم الجرجاني، وهو أنه التركيبة للنص الأدبي، بدءاً من الكلمة وتمتدّ حتى النص الكامل. ونكتشف هنا تحكّم النص وتشرّحه بناء على معطيات (التشريحية)[4] في تفسير النصوص. وبين النص، وهو فعالية إنشائية من الشاعر، وبين التشريح، وهو فعالية تطلبية من القارئ، تبرز بداهة النص، وتظهر طاقاته الكامنة ومسبّبات خلوده. والنص الأدبي يتفاعل ويسمو بمقدار ما فيه من كوامن محفوزة تثير التحدّي وتُشعل الاستعداد لدى القارئ. وكلما توسعت أبعاد النص وتعمقت أسراره، ازدادت إمكانات حضوره وبقائه.

ونحن ننظر إلى ما بين يدينا من شعر منطلقين من رباعية أبي حامد الغزالي حول وجود اللفظ (الصوت) والتي تقوم على أن الصوت يسبق وجوده من فوق رتبة الاعتبارات هي[5]:

---

(4) راجع ما قلناه عنها في الفصل الأول.
(5) الغزالي: معيار العلم 75.

1 ـ وجود في الأعيان

2 ـ تصور في الأذهان

3 ـ النطق

4 ـ الكتابة

فالصوت كي يصبح دالاً لا بد أن يكون له مدلول عيني، ثم يتحوّل هذا العيني إلى تصور ذهني، ويأتي الصوت ممثلاً لهذا التصور، ثم يتحول إلى كينونة مكتوبة وهذه هي رحلة الكلمة من العدم إلى الوجود.

ولو نظرنا إلى قصيدة (جدة) لحمزة شحاتة لحاولنا أن نكتشف رحلتها من العدم إلى الوجود، متبعين لها هذه المراحل الأربع، لوجدنا أن التحرك البدئي كان من جهة المعنى ـ وهذا افتراض منطقي فقط. ولا علم لنا بما حدث حقا عند الشاعر وهو ينشئ شعره لأن ما حدث أمر يخص الشاعر نفسه لا يعرف. ولا سبيل إلى ملامسته إلا عن طريق تتبع معالم هذه الكينونة التي بين أيدينا واسمها قصيدة (جدة). وهذا لا يتم إلا بإعادة القصيدة إلى درجة الصفر، بعد تفكيكها وتشريحها.

ودرجة الصفر هنا هي جهة المعنى، وهي الوجود العيني وهو وجود يتمثل في البيت الأول بجملتين:

النهى غريق بين شاطئيك

والهوى حالم ما يفيق فيك

هاتان جملتان تمثلان وجوداً عينياً لا بدّ منه كأساس للشعر. ولكن لكي يصبح شعراً لا بدّ أن يتحرك باتجاه الشعر. وهذا يبدأ بإيجاد المستوى الثاني في الخطاب الإنساني: التصور الذهني. وهو مستوى لا بدّ منه، إذ بدونه لا نستطيع أن نحوّل هاتين الجملتين إلى شعر. والتصور الذهني هنا هو ما يتكون في ذهن الشاعر والقارئ عن الأعراف الضابطة للشعر. وهو تصوّر يتحقق بوجود مخزون شعري في الذاكرة يقوم كنموذج مثالي مكتسب يعطي مكتسبه مهارة فنية تمكنه من معرفة ما هو شعر بمجرد سماعه أو قراءته. والشاعر بامتلاكه لهذا التصوّر الذهني يستطيع الترقّي بالجملة من مستواها الابتدائي (العيني) إلى ما هو أعلى. والفرق بين المستويين قوي إلى درجة التباين تماماً كالفرق بين (العيني) و(المتصوّر) الذهني في الدلالة الصوتية لكلمة (شجرة) في مواجهة هذين المستويين لا تدل على الأول ولكنها ترمز إلى الثاني، فهي لا تعني ذلك

فكأنّ ذا الورق والأغصان والجذوع، قد كشف معنى صورة ذلك الشيء في ذهن المتكلم. ولبثت أفكر أن يكون عندنا كلمات لأشياء لم نرها قط كالغول والعنقاء والشيطان. ومثلها أسماء المعاني كالجمال والحق والعدالة. فما هي رموز لمتصورات ذهنية. وكذلك كل أصوات اللغة رموز للمتصور الذهني عن الشيء وليست عن الشيء نفسه. وهذا أمر يفهم من كلام الجرجاني، كما أنه معروف عند اللغويين والسيميولوجيين مثل سوسير وبارت وغيرهما.

وتنحصر قيمة المستوى الأول في إيجاد الصوت فقط ولا تتعدى هذه القيمة. وبذلك فإن الصوت يستقل عنها ويتحرر منها بعد ذلك، حتى إنه يمكن تغيير مدلوله أو تنويعه كتغيير مدلول (الصلاة) من مجرد الدعاء إلى الشعيرة المعروفة، وتوسيع مدلول (العين) إلى الباصرة والينبوع والجاسوس.

وعلى هذا المبدأ تستطيع الجملة اللغوية أن تستقلّ عن المستوى الأول لوجودها وأن تتحرّر منه، فتتغير مدلولها وتتعدد. وبذلك تكون الجملة شعرية، وتصبح الجملة الشعرية (إشارة) حرة تتمّ دلالتها على يدي المبدع الذي يمثل هذا النص فعالية أولية بالنسبة إليه.

وهذا الذي نقوله هو نتيجة لما سيحدث للجملة اللغوية، بعد تحكيم التصور الذهني فيها وهو العمل الذي تظهر فيه أبعاده نحو الشعور إلى وجود جديد.

وانطلاقاً من المستوى الثاني (مستوى التصوّر الذهني) تنتقل الجملة إلى المستوى الثالث (النمط) وهو حالة الولادة، فبعد إرهاصات المستوى الثاني، يلتقي التصور الذهني الذي كونه الموروث الحضاري بمعطى القصيدة (الشاعر والمتلقي) وهو مرحلة المخاض الذي يبقى منه جنين في رحم الجملة وتصبح حبلى بحياة جديدة تنبض في جوفها. ويتحول الرجل عندئذ إلى (هاتف) أو الإنسان إلى (شاعر)، ويبدأ كل ما فيه يضطرب ويتلاطم كاضطراب الجنين في جوف تركيب فعل المخاض، ويتحرك لسانه عندئذ منفرجاً عن جُمل جديدة لم تظهر في جوف الرحم كأن فيها من الجديد ومعه الحضارة إلى ساحل مادي ملتهب. وهو الجملة المقولبة بالنسبة للأولى، تتحوّل إلى جملة شعرية وإلى إشارة حرة مطلقة.

وما يلبث بعد الشاعر أن يتحرك بالفعل لينقل هذه الجُمل على الورق فيتحوّل الوجود (المعطى) الثالث إلى الوجود الكتابي الرابع. ونسمعها عندئذ القصيدة قائمة كالبنيان المرصوص.

بالجملة الشعرية قد مرت بأربع مراحل تكوينية قبل أن تصل إلينا شعراً موزوناً، من حقنا أن نعرض للأول منها هو أعمق مدخل لفحص عناصر الجملة فحصاً أقرب إلى الدقة، وذلك بعد أن رسمنا خط تحرك الجملة

ولقد عرفت المستوى الأول بعد [illegible] ويمكن أن نسير حركتها إلى المستوى الثالث، بعد أن ضُربت في بوتقة المستوى الثاني

ونؤكد هنا على ضرورة اشتراك قطبي النص (الشاعر والقارئ) في رصدهما من المستوى الثاني، لأنه يمثل الأساس المهم للتذوّق السليم، فمعرفة البنية المكتملة بالقصيدة العربية شرط لفهمها وتحليلها، وبذلك يعجز كثير من ناس اليوم عن فهم الشعر الحديث وتذوّقه لجهلهم [illegible] عن حقيقة هذا الشعر، وهي ما سنسميه بالتصور الذهني الذي هو أساس جودة التجربة إبداعاً أو تحليلاً

ومن البيت الأول نستخلص، نجد الجملة مكونة في وضعها التام وكلمة أصلاً وضعها الأول، وبذلك تم [illegible] بعد [illegible] وبعد ذلك نحمل مرة أخرى هذا [illegible] عن طريق تحركها للمستوى الآخر (والرقم في الجملة يرمز للمستوى حسب رؤية القرالي)

( ) النهى عريق بين [illegible]	(3) [illegible] بين [illegible] عريق
(2) والهوى حاكم ما يمل [illegible]	(4) و [illegible] حاكم ما [illegible]

تتكوّن الجملتان هوانا الرقم (1) من:

أ ـ جملة اسمية من مبتدأ وخبر.

ب ـ وتابع (ما شبه جملة [illegible])، أو جملة فعلية (ما يمل [illegible])

وفي داخل هذا التكوين نجد عناصر متماثلة تحدد التماثل بين الجُمل في الشطرين، وهي

اسم مقصور على وزن [illegible] (فاعل) النهى الهوى

2 ـ صيغة فعل أو مشتق من فعل على الوزن الصرفي (فعيل) عريق [illegible]

3 ـ صيغة اسم على وزن فاعل [illegible] حاكم

ومن خلال ذلك تبرز الصيغتان (فاعل، وفعيل) لتكون أقوى عناصر الجُمل هذه

حيث يتبع عددهما منا. وما بقي من عناصر لا يقوى على تشكيل صيغة إيقاعية متميزة (بين من حيث) ولذا فإنها ستخضع أخيراً لسلطان الصيغ البارزة.

ومن بين هاتين الصيغتين (فعلن وفعلن)، تبرز (فاعلن) لأنها وردت أربع مرات، ولأنها صيغة عروضية وصرفية بينما (فعلن) وردت مرتين فقط، وهي صيغة صرفية لا عروضية. وقد شرطت (فاعل) فأحدثت استجابة موسيقية شعرية مع ما فيها من استجابة نحوية صرفية، فتتحد الصورتان الواردتان في (فاعلن) وأضف إلى ذلك الكلمة الأولى في الجملة الأولى (النهى) وهي كلمة على وزن (فاعلن) فتنطلق هذه الكلمة من الجملة (1) إلى الجملة (4) وتتم تحريرها.

وبناء على مفهوم (الإضمار التركيبي) الذي استخدمناه في الفصل الرابع، فإن إشارة (النهى) وقد تم اختيارها سوف تدخل في تقرير اختيار ما يتآلف معها، وسيكون التآلف صوتياً بالدرجة الأولى. ووزن (فاعلن) وزن مكون من سبب ووتد، ولا بد أن يعقبه سبب لكي يكون منه وزن متكامل. وفي الجملة الثانية نجد التالي له وتداً وهذا لا يقوم به وزن شعري. فلو قلنا (النهى عرين) لصار وزنها: فاعلن فعولن.

وهذا وزن لم يرد في الشعر العمودي (4) وبحيث إنه لا يوجد في (النص الذهني) في المستوى الثاني. ومثله حال الجملة في تحولها لتصبح آخر سوف نجد جملة نغمية شعرية. ولذا ما فحصنا عناصر الجملة الأولى، فإننا لن نجد سوى إشارة بين كإشارة قابلة لتتناغم مع (النهى) فتصبح بجانبها:

النهى بين = فاعلن فع (فاعلاتن ف)

لتكتمل الآن لدينا تفعيلة شعرية تامة (فاعلاتن) وفاض منها مقطع قصير (ب = من ح). وهذا مقطع حر له قدرة على التكيف المطلق، فهو يصلح أن يكون بداية سبب) مثلما يصلح أن يكون مفتاح (وتد)، وتفعيلة من هذه قدرة على التآلف مع أي من الاثنين، لأن فاعلاتن في النص الذهني تحمل رصيداً إيقاعياً متنوعاً فهي ترد بأشكال منها:

فاعلاتن / فاعلاتن (الرمل)

فاعلاتن / فاعلن (المديد)

---

(4) ورد هذا الوزن مستحدثاً في الشعر الحديث فقط، وأشار إلى ذلك الدكتور كمال أبو ديب. انظر كتاب: جدلية الخفاء والتجلي 92.

فاعلاتن / مستفعلن (الخفيف)

فاعلاتن / مفاعلن (المخفف)

ونحن هنا أمام أربعة خيارات يستطيع تصوّرنا الذهني أن يسمح للجملة أن تتحول في أي منها. وليس من قيد سوى (الاختيار الذكي) الذي يتناسق مع وقع الجملة العبثية. وبذلك فإن بالعودة إلى الجملة لا نجد فيها شيئاً يتفق مع خيارات الأربعة سوى إشارة (شاطئ). وهذا يعزز الموقف فتصبح الجملة

النهر بين شاطئ (فعلاتن / مفاعلن)

وترضخ صيغة (فعيل) لشروط الإيقاع الشعري، فتربع نفسها على المركز الثاني في الجملة، وتتحد مع العنصر الناقص وهو (الكاف) لتشكل معه وحدة إيقاعية تتماثل مع إيقاع الجملة الشعرية

ـك غريق (فعلاتن = فاعلاتن) وتصير الجملة شعراً

النهر بين شاطئيك غريق

بدلاً من: النهر غريق بين شاطئيك

وما قيل هنا يقال عن سائر الجُمل في القصيدة، وبذلك ينجح الشعر في تحويل الجملة من (منثورة هنا) إلى (شعرية إيقاعية) ويكون أثرها إيقاعياً لا يتصادم وتتضافر الصيغتان (فاعل، وفعيل) في رسم إيقاع محكم متجانس. حيث تتوالى (فاعل) مداخل الجُمل، وتتوزع (فعيل) على النهايات لتؤكد القيمة الإيقاعية للإشارة الصوتية. وتفرض نفسها في قلب المتلقي لتوحّد بين تصوّره الذهني وتفاعله مع ما هو مكتوب أمامه.

على أن لصيغة (فعيل) دوراً إيقاعياً بارزاً في القصيدة كلها. وهو ما سنقف عنده في الفقرة الثانية.

2 ـ مدار (فعيل):

رأينا أن لصيغة فعيل دوراً فعالاً في رسم إيقاع الجملة، وفي تحويلها إلى جملة شعرية. ولكن (فعيل) لا تقتصر على هذا الدور، بل تتجاوزه إلى دور مهيمن على القصيدة كلها. وذلك باحتلالها قوافي القصيدة وأقصد بالقافية هنا الكلمة الأخيرة في

ستة، حسب تعريف الأخفش لها[٢] والواردة في الأبيات الشعرية في صدر الفصل هي

1 ـ يقين	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
2 ـ الـ طبيب	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
3 ـ رحيب	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
4 ـ وثيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
5 ـ مسروق	مفعول	س ح س / س ح ح / س ح
6 ـ وريق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
7 ـ عريض	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
8 ـ الـ رطيب	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
9 ـ الـ حقوق	فعول	س ح / س ح ح / س ح
10 ـ الـ رشيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
11 ـ الـ عبوق	فعول	س ح / س ح ح / س ح

نلاحظ أن صيغة (فعيل) هي الصيغة الغالبة هنا، حيث وردت تسعاً في ثمانية مواضع من بين أحد عشر موضعاً، على أن صفات فعيل الصوتية من حيث المقاطع، وكذا الشعرية، وردت في الصيغة الأخرى (فعول) ـ البيتان 9 و 11 ـ فهي إذن مشابهة في سماتها الصوتية ويشذ عن هذا النظام صيغة واحدة فقط (البيت 5: مفعول) ولكن هذه أيضاً تنتهي بمقطعين مماثلين لما ينتهي به (فعيل) وهو: س ح ح / س ح، وهنا يحدث تطابق إيقاعي بكل هذه الصيغ.

إضافة إلى ذلك نجد صيغة (فعيل) وقد تكررت ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى:

عريض يقين أسير طبيب، صبيح حبيب

وهنا نرى تحول هذه الصيغة الصرفية على إيقاع القصيدة على الرغم من عدم

(٢) مصطلح القوافي في هذا الأمر في بحث خاص بعنوان: «رسائل الروي في الشعر العربي القديم» مجلة كلية الآداب ـ المجلد الرابع، كلية الآداب، جامعة الملك عبد العزيز ـ جدة 1404هـ / 1984م.

وحولها كصيغة عروضية. وهذا معناه إدخال إيقاع جديد على الجملة الشعرية، كسر نمطية الإيقاع التقليدي من جهة، وكثفها من جهة أخرى. ومع أن هذه الصيغة ترددت في القصيدة كثيراً فإنه من حقنا أن نقف عندها وقوفاً لنفحص بنيتها الصوتية كإيقاع مستجد على بحر الخفيف.

إن القصيدة تقوم أصلاً على وزن البحر الخفيف

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وهو بحر شاع استخدامه في مرحلة الرومانسية العربية عند شعراء مثل علي محمود طه وإبراهيم ناجي، ونجده كثيراً عند عمر أبو ريشة ونزار قباني فلماذا تأثرت نازك بهذه في هذا الخصوص؟

ولنبحث قوله ورد نوع الحضور في الشعر العربي المعاصر. وتكرر القصيدة إيقاعها المبدع لتحاور هذا الوزن، وتعرض عليه صيغة تبدأ منه أولاً ثم تتمرد عليه، لتكشف نفسها في ذهن الشاعرة حتى ترد عليه بعد غربتها في الأبيات الثلاثة الأولى، ثم تحل قوافي الأبيات كي تحكم وجودها حكماً وثيقاً.

وهي صيغة تتكون صوتياً من مقطعين (س ح س ح ح س) كما وصفت في الحدود علاه. وفي هذين المقطعين نجد ثلاثة أصوات متحركة (صوائت) وثلاثة أصوات ساكنة (صوامت)، أي أن السكنات بعدد الحركات. وهذا معناه أن الإيقاع فيها يقوم على تعادل محكم بين المتحرك والساكن، في توازن مطلق. وهذا يعني أن ذهن المتلقي قد أخضع لتعبيد إيقاعي تجريبي مكثف، مما ينتج عنه تخدير لحواس الوعي وتعطيل يدخل الإنسان من غير وعي في حالة اللاشعور حيث يسيطر الحلم، ويصبح القارئ غاوياً يهيم مع الشاعر في أودية التخييل، وينسى نفسه وعالمه مادام يقرأ هذه القصيدة. وتكون القصيدة في حركتها مثل الحركة للمحاور، فمثلاً في آخر الصيغة يتعلق معها الذهن حتى يتحرك نحو البيت التالي، ويصبح في محاذاة متوازية مع القصيدة حركة / وسكوناً / وحركة.

وكما ينتقل الإنسان إلى عالم آخر مختلف عما هو فيه، فإن الإشارة نفسها تنتقل أيضاً إلى عالم جديد لها، فتفقد عالمها الأول (عالم المعنى) وتكتسب قدرة جديدة على الدلالة المطلقة. ومن هنا فإننا نرى هنا أن هذه الإشارات الواردة على صيغة (معين) كقوافٍ متصلة، من الممكن نقلها داخل القصيدة من سياق إلى سياق

آخر، دون أن يتأثر النسق الدلالي للسياقات. مما يدل على أن الإشارة قد تحررت من مدلولها وأصبحت طليقة المدلول. ولنبدأ بالجملة الأولى:

1 - النهر بين شاطئيك غريق.

إننا نستطيع أن نقول - دون حرج -

2 - النهر بين شاطئيك طليق - أو

3 - النهر بين شاطئيك حريق

4 - النهر بين شاطئيك رحيق

5 - النهر بين شاطئيك عريق

6 - النهر بين شاطئيك رقيق

7 - النهر بين شاطئيك وحيق

8 - النهر بين شاطئيك وثيق

9 - النهر بين شاطئيك وريق

10 - النهر بين شاطئيك عميق

فهذه عشر إشارات نستطيع أن نضعها (نموذجاً) مع مقابلها، دون عناء أو تعسف. وكلها سياقات صحيحة النظم، غير أن مقابلها يحمل توجهاً تحويلياً، مما هو سمة من سمات الشعر الحديث التي لا مشاحة فيها.

وهذا الشطر ينطوي على كل ما سواه متفوقاً على التنوع والتعدد، وربما لأنه كان أول جملة في الوحدات السياقية للقصيدة فإن الإشارة فيه على أعلى درجات تفتحها، وستسحب بذلك على سواها بقدر تحررها.

فإذا ما أخذنا الشطر الثاني فسنجد درجة الانفتاح أقل، حيث نجد الإشارة قادرة على تبدُّل محدود:

والهوى فيك حالم ما يفيق (أو)

والهوى فيك حالم مسروق

وذلك لوجود (ما) مشتركة مع (الإشارة) في تقرير المدلول، فهي إشارة تصف مُتعلقه، وهذا ما حدَّ من حركتها وقلل بالتالي من درجة شاعريتها. ولكن ما سواها من

إشارات على القصيدة نفسها [illegible] عن البدوي فتتداخل معها في تكوين الإيقاع العام

ونرى في المقطع الرابع حركة تماثل حركة المقطع الأول في الجملة التالية

يستقر الأسير منها الطليق

حيث نجد صيغتين من (فعيل) متجاورتين [illegible] على الحركة المتعددة ومن ذلك

يستقر الصبيح منها الرقيق

يستقر الرشيق منها العريق

يستقر الرقيق منها الطليق

يستقر المحروق منها الرقيق

يستقر الرقيق منها العريق

وغير ذلك من إمكانات الحركة التي تحدثها إشارات صيغة (فعيل) هنا

وكذلك جملة البيت الثالث وهي جملة غريبة تبني صيغتي (فعيل) [illegible] الصبيح وحيث

وفي موقعها يصبح ورود إشارات عديدة منها للأولى الرقيق / المحروق / الرشيق / الأسير / الرقيق

وهذا التداخل المتبادل بين إشارات (فعيل) مع لغة القصيدة إيقاعه، وحركتها تحريكاً دائماً تتداعى [illegible] الكلمة من كل [illegible] وصيرها إشارة حرة ويمكن تجاوز القصيدة كل الدلالات المعجمية وتصبح نمطاً منها [illegible] المستوى الأول [illegible] قديمة ويستقر الإيقاع [illegible] القصيدة [illegible] الأولى ولا غرابة إذاً أن تمر هذه القصيدة فنطرب لها ونقع في أسرها دون أن نشعر بمعانيها أو أن نتساءل عنها، إذ لم يعد للمعنى مكان هنا

3 ـ مصدر الحركة:

استخدمت في المقطع الرابع الأفعال كإشارات شعرية تحمل القيمة في إحداث إيقاع إشاري متحرك، وحسب ذلك من أسباب [illegible] الإشارة وتحركها وذلك لأن

لأفعال ترتكز على الحدث والزمن معاً، وهما بعدان واسعا الأمداء، يتحرك فيهما الخيال إلى ما لا حدود له. وكذلك استخدمت هذا المقياس في تحليل خاص بقصيدة (إرادة الحياة) للشابي (بحث قدمته لمهرجان ذكرى مرور خمسين سنة على وفاة الشابي تونس، أكتوبر 1984م). وفي هذا الأخير أدخلت أسماء الفاعل والمفعول، كمشتقات صريحة تحمل نفس الطاقة الحركية للفعل. ومن ثَمّ تكون دوماً على الأقل أقرب إلى الأفعال ومشابهاتها. ذات أثر قوي على الإبداع الشعري. ويعتمد مبنى هذه المعادلة سعد مصلوح عن معادلة بوزيمان، تلك التي تقوم على إحصاء رياضي للأسماء والأفعال في النصوص الأدبية، ويخرج خارج (الأفعال) مقسوماً على عدد (الأسماء). ولكن هذه المعادلة تقوم على مجرد الإحصاء العددي، وتكتفي بالنظر في ارتفاع الأفعال إن كان عدد الأفعال أكثر من الأسماء. وهذا كلام يجري على الشعر وعلى النثر (الروايات والقصص والمقالات)، ولا ينحصر في قضية الإبداع ولا يحدد الشعر فيه، كما أنه لا يعير التفاتاً لأسماء الفاعل والمفعول، ولا يحصر.

وهذا نقص في المعادلة لأنه يعد منها صيغة إشارية مهمة جداً، كما أن المعادلة تتوقف عند حد الترجيح للأفعال أو عدمه، ولكنها لا تحدد مدى وظيفة الأفعال في النص الأدبي، ودورها في الإبداع. والمعادلة تصلح كمقياس لتأكيد مصداقية الحكم الذوقي على درجة الأفعال في نص أو آخر، أو المقارنة بين نصين لتحديد مستوى جمالهما (انظر عنها: مصلوح: الأسلوب ص 57 ـ 68).

ولقد أصبحت فكرة (الأفعال = الإبداع) عندي كالمسلّمة التي آمن بها، وأطبقها في كل محاولة للتحليل النقدي، ووجدتها وسيلة ناجحة في تأسيس إبداع الشعر وحركيته. ولكن قصيدة مثل التي بين يدي الآن تقوم كشاهد معارض لهذه الفرضية! فهي قصيدة تطغى فيها الأسماء والجمل الاسمية، وتقل الأفعال وتختفي الفعلية، ومع ذلك فإن الإيقاع هو أبرز فيها.

وهذا يقرر مبدئياً أن فرضية (الأفعال = الإبداع) ليست قاعدة مطلقة (ولكنها في الغالب صادقة)، كما يطرح ذلك وجود وسائل أخرى تنقل الشعر على حركة أخرى غير حركة الأفعال، تؤدي ما تؤديه الأفعال من وظيفة فنية في إبداع لغته الشعرية.

ومن ذلك ما يتضح بأن قصيدة (حلم) ذات إيقاع حركي عالٍ، وأنها تحمل عدداً

قليلاً من الأفعال والجمل الفعلية، فلا بد إذاً من أن حركتها معلقة (أو متقطعة) محجوبة، ولا بد من استكشافها، وهو ما سأحاوله الآن لتبيين مدار الحركة في قصيدة (حلم).

ولنأخذ الأبيات الثلاثة الأول:

النهر بين شاطئيك غريق   والهوى فيك حالم ما يفيق
ورؤى الحب في رحابك شتى   يستفز الأسير منها الطليق
ومشت في الغصون همسة   ت إلى ريها الصبيح رحيق

ليس في هذه الأبيات سوى فعلين (يفيق، يستفز) ومنهما نشتق جملتان فعليتان، وفي الأبيات اسم فاعل واحد فقط (حالم)، وهذه نسبة قليلة في مقابل الأسماء والصفات، والجمل الاسمية، ولكن الحركة تغمر الأبيات فمن أين جاءت؟

إن نجد الحركة تنبض من مستويات متعددة، يمكن اكتشاف بعضها من خلال ما يأتي:

أ ـ انطلاق المدى:

كان المدى في الجملة الفعلية محكوماً بالفعل، لأن العلاقة بين الوحدات في تلك الجملة، علاقة مباشرة مرتبطة. فحين نقرأ الجملة الاسمية للشطر الأول كالتالي:

النهر غريق بين شاطئيك

حيث نجد الخبر ملاصقاً للمبتدأ (النهر غريق) ولا وجود لحركة فيها لعدم وجود مدى تنطلق فيه الحركة. ويبدو في الشعر يشبه (المضمار) في الفروسية ودون المضمار لا تتحرك الخيول، ويظل تحت أثر ... محكوم في مكانها وتختفي الفروسية.

ولكي يكون للإشارة الشعرية وجود، لا بد من وجود مضمارها، وهو المدى الذي تتحرك فيه فتنتعش الإشارة وتصبح شعراً. والمدى واحد من الفوارق بين الشعر والنثر، فالنثر فن بلا مدى، ويتحول إلى شعر بوجود أشياء واحد منها المدى. وقد قاد المدى أبيات ... هذه الجملة من نثر إلى شعر فهو يجعل مدى رحباً في داخلها، وهذه محاولة ... فك التشابك بين المبتدأ والخبر، وعزلهما عن بعض لتصبح كل إشارة منها إشارة مستقلة عن الأخرى، ويفتح بينهما مدى تنبعث منه الحركة فقد زالت حكمه

الموت غريق

إلى: الموت . . . غريق

وحدثت عناصر أخرى تعمل بمهمة تأكيد المدى وتعميقه بتفعيلات مضافة مثل

الموت / بين / شاطئيك / غريق

وهذا شعر له الشاعرية، فله وزن وله دلالة، ولكن هذين العنصرين لا يجعلان القول شعراً إذ ما أكثر ما هو موزون ودال ولكنه ليس بشعر (وإن كان نظماً) وما أكثر القول الذي ليس بموزون ولكنه مع هذا شعر من أبدع الشعر أو هو (قول شعري) على حد عبارة الفارابي(8)

ولكن الإبداع هنا جاء من المدى الشاسع في عمق الجملة بين ركنيها الأساسيين، حتى صارت المسافة بينهما مشدودة شداً بين طرفيها وقد أحدث بها توتراً نفسياً يشدها من طرفيها بحيث يجب تلقيها كاملة، وتوقعات في وسطها بكسر هذا التوتر، ويتحقق بقطعها فينتهي هذا ذلك السحر فيها ولكن لمسافة كالسحر لا بدّ من تلاوتها مشدودة الأطراف كاملة وهذا يجعلك تحس بالمدى الزمني في وسطها وتشعر بسقوط أشطر مكسورة بالحتمية، ولا يحل هذا التوتر إلا بعد الفراغ من آخر كلمة فيها وبذلك صارت شعراً وبذلك صارت متحركة وبه صار لها وقع شعري متوثب، غرضها على حركة الأفعال

ويحدث الشيء نفسه يحدث في الشطر الثاني والثالث ثم في الرابع ويأتي البيت الثالث ليخطو أوسع من ذي قبل ويتسع في داخله مدى مسافة الأركان ويشمل شطري البيت من أول كلمة فيه (معانيك) إلى كلمة القافية (رحيق) وهذه قمة المدى الشعري في القصيدة العمودية (إلا في حالات التضمين وهو ما قد نسميه الجملة الشعرية)

ويأخذ القصيدة بهذا المبدأ فابتكر مداها في سائر أبياتها، مما هو جلي الهوية لقارئها

(8) انظر ذلك في بحث نشر في المجلة الثقافية بعنوان (الشعر المعاصر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة) المجلد الأول ع 4 ، (1981) ص 102 ـ 44

ب ـ إطلاق النبر

لا يكفي الوزن العروضي دليلاً على الإيقاع، لأن الإيقاع يحدث نتيجة مسببات أخرى غير الوزن، وقد تخفى علينا هذه المسببات، ولكننا دائماً نحس بأثرها عليه. يعرف قُرّاء الشعر أن لكل قصيدة وقعاً على قارئها يختلف عما سواها من القصائد، حتى وإن تماثل وزنهما العروضي. ولو كان الوزن مصدر الإيقاع لتساوت القصائد التي على بحر الخفيف مثلاً في إيقاعها. وهذا افتراض غير وارد.

والسبب في ذلك هو أن لكل كلمة لغوية وزناً عروضياً، ولها وزن صرفي، كما أن لها نظاماً مقطعياً، ولها نظام نبري.

وهذه يختلف بعضها عن بعض. ولكل كلمة تختلف فيها عن أي كلمة مشابهة لها.

وبناءً على هذا المنطلق، ننظر إلى إيقاع القصيدة من محورين، نستنبط إيقاعها من خلال تركيبها الصوتي.

وقد أوضحت أهمية الدور الإيقاعي لأركان الجمل الشعرية في هذه القصيدة (المبتدأ ـ الخبر)، وأشرت في الفقرة رقم 2 (مدخل تحليلي) إلى أن الخبر ورد على صيغة (فعيل) وتختلف هذه الصيغة هناك، ويبقى الآن (المبتدأ) وهو ما سنخصصه هنا.

ونأخذ الأشطر الثلاثة الأولى في القصيدة حيث جاء المبتدأ فيها متماثل الإيقاع (النهى ـ الهوى ـ ورؤى) والأصل فيه أن يكون وحدة عروضية على وزن (فاعلن) وهذا يوصلنا إلى وحدات موسيقية هي:

النهى به / والهوى فيه / ورؤى الحب

ونرسم الآن لها بياناً تبين بنيتها الإيقاعية مفردة في الجدول الأول، ثم ندخل وحداتها الموسيقية في الجدول الثاني:

(1)

الكلمة	مقاطعها	نبرها	وزنها
النهى النهى	س ح س س ح س ح ح س ح ح	س حَ س — —	فاعلن
والهوى والهوى	س ح س س ح، س ح ح، س ح ح	س حَ س — —	فاعلن
ورؤى ورؤى	س ح س ح س ح ح	— ، — / س حَ ح	فعلن

نلاحظ أن النبر في الكلمتين الأولى والثانية جاء على المقطع الأول[*] أما في الكلمة الثالثة فقد جاء على المقطع الثالث والاختلاف بيّن، والسبب وجود الزحاف وفي العروض يسمح لهذا الزحاف في الحدوث دون النظر في أثر ذلك على الإيقاع ولكن تحليل المقاطع يوضح هذا الأثر ويميزه ونلاحظ بعد مدى ما يحدث للكلمة من تغيير بعد أن تدخل ضمن وحدة موسيقية.

جدول 2 (السهى بين والهوى فيك وروى الحب ... الأبيات أعلاه)

الوحدة	مقاطعها	نبرها	وزنها
أسهى بي	ص ح ص ص ح ص حَ ح ص ح ص	في الثالث	فاعلاتن
والهوى في	ص ح ص ص ح ص حَ ح ص ح ح	في الثالث	فاعلاتن
وروى الحب	ص ح ص ح ص حَ ص ص ح ص	في الثالث	فعلاتن

نلاحظ من هذا الجدول شيئين، أولهما تحول النبر من المقطع الأول في كلمتي (السهى والهوى) إلى المقطع الثالث، بعد دخولهما في وحدة موسيقية. والثاني هو اختلاف عدد السواكن والمتحركات بين هذه الوحدات الموسيقية. ولكن النبر يطغى على هذه المخالفة ويوحّد بينها جميعاً، ليجعل من كل واحدة منها وحدة إيقاعية عالية، تتدرج بها شفة القارئ مع ما يتحكم له بالتتابع ويتكرر النبر في الوحدة الثانية وفي الثالثة في شطري البيت الأول، الذي يؤسس إيقاع القصيدة ويمضي بعد في فرض سنن (أو الشذوذ يرمز إلى درجة النبر العالي في الوحدة).

السهى بين شاطئيك جريء والهوى فيك حالم ما يفيق

وهذه ست نبرات عالية تتداخل معها أربع نبرات متوسطة، (وهي تمثل بينها بخط معترض) ولكنها تتعاقب موزعة توزيعاً محكماً في البيت، مما يجعل فراءة هذا البيت ضرباً من الغناء والترنم وهذا هو ما أسس إيقاعاً عالياً لهذه القصيدة. ولكن هذا الإيقاع الغنائي يضعف كثافة في الأبيات التالية حتى يأخذ بالتقلص في أبيات لاحقة ثم

[*] عن النبر انظر د. ... عن التشكيل الصوتي لغة العرب ...

ونورده هنا. وهذا الشاعر [illegible] يلاحق [illegible] ترتيباً مُحكماً في الأبيات الأربعة الأولى [illegible] الأول ونورد هنا الثلاثة اللاحقة

ورأيتُ الحبَّ في رحلتك شتّى   [illegible] الأسير [illegible] الطبع

ومعانيك في [illegible]   ت إلى [illegible] ورحيق

[illegible] في هواك [illegible]

وفيها [illegible] ثلاث [illegible] في كل شطر [illegible] واضحاً في البيت الأول

وهذه [illegible] أو [illegible] ولكنها تأتي [illegible] كما يقول مصطفى سويف، فالشاعر لم يحضر بحر القصيدة [illegible] بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعاً [illegible] إلى [illegible] أو صورة [illegible] كان مدفوعاً إلى هذا [illegible] الذي هو [illegible] ومن هنا كان [illegible] الشاعر من حيث هو شاعر، [illegible] من [illegible] إلى [illegible] أخرى، ومن [illegible] أن [illegible][5]

وهذا الرأي من سويف يؤكد [illegible] الشعر [illegible] يظهر [illegible] كلماته من معاني [illegible] زيادة تأكيد. والشعر [illegible] يقوم على محور [illegible] (الإيقاعي) [illegible] الدلالي. وهذا هو ما يميّز الكلمة الشعرية [illegible]

جـ ـ انكسار [illegible]

[illegible] في [illegible] (أ ـ ب) [illegible] عن طريق [illegible] وتشريحها [illegible] في الشعر [illegible] (الإيقاع [illegible] في [illegible] إلى [illegible] للنص، وتوقعه في [illegible] به النص [illegible] ما يكشفه من [illegible] بالتزامه

(5) الدكتور مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 305، دار المعارف، القاهرة، 1958م.

للنمط والثبات عليه. والقصيدة في ذلك تماثلٌ هو النص. ومن هنا يأتي أهمية (كسر النمط) والخروج منه إلى مداخل أخرى تشير إلى قدرة المنشئ ومهارته وطبعه. كما أنها تنقذ النص من السقوط في مسالك التي تُهلك.

ولكسر النمط وظيفة فيه غاية الأهمية. وقد أدرك ذلك الأفذاذ من أسلافنا كابن جني الذي يطرب كثيرًا عندما يلاحظ أن [illegible] في أحد أشعار [illegible] له، فعلق ابن جني على هذه المخالفة من الشاعر بقوله: «إن مجيء هذه [illegible] في هذه القصيدة مخالفٌ لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صنعته، وأن ما وجد من [illegible] قوافيها على حرّ مواضعها ليس شيئًا [illegible] فيه ولا أكره طبعه عليه. وربما هو مدعاة [illegible] طبعه وجوهر فصاحته». وكذلك يطرب [illegible] في خروج عبيد بن الأبرص [illegible] على [illegible] قصائده [illegible] هذا [illegible] في [illegible] الأبيات فقال عنه ابن جني: «[illegible] هذا [illegible] [illegible] القصيدة [illegible] على [illegible] هو أجمل ما فيها، وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر [illegible] إلى ما في طبعه، ولم يتجشم إلا ما في [illegible] [illegible] ولا [illegible] إليه. [illegible] ذلك على خلاف ما [illegible]. وأنه [illegible] الشعر [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] واضح» (1).

[illegible] كسر النمط [illegible] على [illegible] الشاعر وأصالته. وهذا رأي سديد، يضاف إليه أن كسر النمط يُحيي حركة القصيدة ويوجد فيها [illegible] متجددة لها.

وهذا يقودنا إلى سؤال مشروع عن مدى [illegible] قصيدة (حداء) من ذلك

[illegible] من القصيدة [illegible] هذا الانكسار [illegible] فيه

ومن ذلك التدوير، حيث أحدث الأشطر ترابط بعضها مع بعض في [illegible] الثالث، ثم في الأبيات من الخامس حتى الحادي عشر، وهذا كسر [illegible] في البيت، و[illegible] من الجملة يشمل البيت كله. وبذلك [illegible] التيقّظ والانتباه في هذه القصيدة وحدث المفاجأة محل التوقع.

---

(1) كلام مقتبس من بحث [illegible] في الشعر العربي القديم. مجلة كلية الآداب، المجلد الرابع، 1404هـ (1984) [illegible].

ومن كسر النمط أيضاً مجيء التفعيلة على صيغة (فعول) في حشو البيت، فبعد أن تكررت هذه الصيغة ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى، إذا بها تختفي في الأبيات التالية (من عدد القوافي) غير مرة واحدة في حشو البيت الثامن.

وفي القوافي أيضاً تتغيّر هذه الصيغة ثلاث مرات من بين إحدى عشرة قافية وردت في الأبيات (5/ 9/ 11).

وبذا صار الإيقاع متحققاً بالحيوية، وغدا إيقاعاً متحركاً، على الرغم من اعتماده على عناصر جامدة (الأصوات)، ولكن انفتاح المعنى في القصيدة واعتمادها على التعدد بين عناصرها، ثم انطلاق النبر في هذه العناصر، وتنوع نسق الإيقاع، مشكّل في كل بيت منها القصيدة حركة إيقاعية تبعث فيها ميلاً عالياً في الإيقاع لإثارة المتحرك والحزن.

• • •

الفصل السادس

الصوت المبحوح

ـ تغريب المألوف ـ

حمزة شحاتة يشرح الشريف الرضي

قراءة تحليلية لقصيدة (غادة بولاق) لشحاتة

وقصيدة (يا ظبية البان) للشريف الرضي

بين يدي القصيدتين (الكتابة معركة ضد النسيان)

ما من قارئ للأدب إلا ويمر به حالات يتساءل فيها، وهو يقرأ، عما إذا كان ما يقرأه أصيلاً أم مسروقاً. وفي كل قراءة لقصيدة أو نص أدبي، نجد أصداء تذكره بمعالم قراءات سابقة. وعالج أدباؤنا السالفون هذه الظاهرة في مباحث سموها (السرقة) ويلطّف بعضهم وسماها (حسن المآخذ)[1] ولكن الإمام عبد القاهر الجرجاني يسمو بفكره فوق كل ذلك ويطلق عليها (الاحتذاء)[2] وهو يمسك بأحد مبدأ (الأثر) الذي هو نتيجة لتحرّز الإشارة (النكتة)، ويضربها على أشكال مدلولات متنوّعة قد يلاقي بعضها غيره في النص ذكرى لسوالفها. وقد ما نبه عليه كلمة (الاحتذاء) التي تشير إلى أن الشاعر يسلك نهجه مساراً يحتذي فيه مسار الشاعر سابقه عليه.

والسؤال هنا يتوجه بصدد تحرير النص الأدبي منه، وموقعه من الإشكالية إشكالية تلاحق النصوص، أو (الاحتذاء) كما سمّاها الجرجاني

(1) انظر العسكري: كتاب الصناعتين 96 والآمدي: الموازنة 50

(2) الجرجاني: دلائل الإعجاز 365

وهذا مبحث مهم حركته أقلام نقاد (ما بعد البنيوية) وسنعرض فيه أفكاراً نقدية رائدة، سنتناولها بشيء من التحليل لأهميتها لموضوع هذا الفصل، وسأتحدث عن أطراف منها

1 ـ مداخلات الإبداع:

منذ الجاهلية، والشاعر العربي يصدح بشكواه من مداخلاته مع سواه، وإن شكى من ذلك فلا لوقوعه فيه فحسب، وإنما خوفاً من وقوع غيره. وهذا قال زهير بن أبي سلمى:

ما أرانا نقول إلا معاراً ... أو معاداً من لفظنا مكروراً[3]

وعنترة يقول: (هل غادر الشعراء من متردم)[4]. وأشد من ذلك وأبلغ قول الفرزدق عن نفسه وعن غيره من الشعراء: (نحن الشعراء أسرق من الصاغة)[5].

وهذا أمر لا يخص العرب وحدهم وإنما هو حس عالمي، فالأديب الكبير بريخت يقول عن أديب كبير مثله (أو أكبر منه) ما يلي: (وشكسبير أيضاً كان سارقاً)[6] ولا يخفى ما في كلمة (أيضاً) من مضامين يدخل فيها كثيرون من بينهم بريخت نفسه. وهذا ما جعل كولر يقول عن العمل الأدبي: (إن كل عمل هو نتيجة لأمور متعددة إضافة إلى المؤلف)[7].

ومثل ذلك يجعلنا نعرف أبعاد مقولة الناقد المعاصر فراي حيث أظهر القول بأن (كل ما هو جديد في الأدب ليس إلا مادة قديمة صيغت مرة أخرى بطريقة تنتمي

(3) هكذا كنت أحفظه منذ صغري، وعندما بحثت لم أجده في ديوان زهير، وقد أفادني الأستاذ ... الجبوري بأن البيت مثبت في ديوان كعب بن زهير رضي الله عنه وهو لأبيه (ص 34، القاهرة 1965)، وهو فيه كالتالي:

ما أرانا نقول إلا رجيعاً ... ومعاداً من قولنا مكروراً

وورد البيت لدى شوقي ضيف منسوباً إلى زهير، مع علامة استفهام، ولكنه لم يوثق مصادره (العصر الجاهلي 226 دار المعارف 1977)، وأشعر هنا بشكري للدكتور عمر الطيب الساسي والدكتور نوري حمودي القيسي اللذين أعاناني على البحث عن هذا البيت.

(4) معلقة عنترة، شرح المعلقات السبع للزوزني 137 دار بيروت بلا تاريخ.

(5) انظر المرزباني: الموشح 340.

(6) المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد السابع، المجلد الثاني 1982م.

(7) انظر Culler: Structuralist Poetics 117.

تصنيفاً جديداً)(8) وقد صار ظاهرة فيه مثلما هو حق في أيضاً مبدع، كما يصرح ابن فارس بقوله (والشعراء أمراء الكلام [illegible] يقصرون ويمدون ويقدمون ويؤخرون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون)(9)

وبعد هذا ما سمح لمجموعة شعراء عرب(10) بأن يعرفوا جميعهم بلقب العامرية [illegible]

(8) [illegible] صلاح فضل، البلاغة 338

(9) ابن فارس، الصاحبي 468 [illegible] المكتبة العربية 1977

(10) منهم [illegible] في خلافة [illegible]

[illegible]

[illegible] تاريخ الأدب العربي [illegible] 287 بيروت 1976 [illegible]

المرجع السابق 468) يقول

[illegible]

[illegible]

[illegible] المجاسة لأبي تمام [illegible] 402 [illegible]

طبقات الشعراء لابن المعتز 109

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] ولكن الشاعر يقول بعد أبيات

[illegible]

[illegible] ذلك يقول

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] في الأدب العربي [illegible] 959

ص 202، 208، 209

[illegible]) على الرغم من تباعدهم زماناً ومكاناً [illegible] جميعهم بلا [illegible] حتى تقع الحوافر على الحوافر في مضمار أشعارهم.

وهذه حال [illegible] لأنها [illegible] السرقة حول [illegible] من [illegible] من الشعراء والأدباء الذين [illegible] كل مجالات [illegible] ألبابنا ولا [illegible] مع ما [illegible] من نصوص [illegible] ظاهرة [illegible] يتساوى فيها كل المبدعين.

[illegible] الإبداع على [illegible] فيه [illegible] على درجات [illegible] فيها [illegible] تقسيمهم على طبقات، كما فعل ابن سلام [illegible] ونكرر هذا التقسيم [illegible] بين شاعر [illegible] في الإبداع [illegible] متعددون حتى لا نقدر أن نميّز [illegible] في [illegible] قديمة [illegible] ابن قتيبة [illegible] حتى تخرج منه ـ الشعر والشعراء 20).

[illegible] بهذه الفكرة [illegible] مفهوم الإبداع والتجديد [illegible] وهو مفهوم (الإشارة [illegible] النصوص المتداخلة [illegible] والكتاب [illegible] الأخرى [illegible] الفقرة اللاحقة إلى تفصيل يوضحه.

2 ـ النصوص المتداخلة (Intertextuality):

هو مصطلح [illegible] (وتشريحي) [illegible] قائلاً [illegible] نصوص [illegible] اصطلاح [illegible] سيميولوجيون مثل [illegible] وكريستيفا و[illegible] وهو اصطلاح يحمل معاني [illegible] بين [illegible] والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخرى [illegible] إلى الأشياء [illegible] مباشرة [illegible] ولربما من وسائل [illegible] في تحويل الطبيعة إلى نص [illegible] النص المتداخل هو نص [illegible] إلى [illegible] نص آخر [illegible]

ويعطي شولز على قوله أمثلة سنبدلها هنا بأمثلة عربية، مثل معارضة شوقي للبحتري في سينيته، أو معارضات (نهج البردة) وقد بلغت مائة معارضة من شعراء كثيرين منهم شوقي والرصافي[11] فكل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له. ولكن هذا المثال ليس سوى مبسط مخلّ للفكرة، فتداخل النصوص كما يراه شولز هو عملية تحدث غالباً بشكل أقل وضوحاً وأكثر تعقيداً في تجلياتها. وكما أننا نجد موحيات غير مسبوقة بالإشارة، فإننا أيضاً نجد للنص ترددات غير مسبوقة. وكل المراثي نصوص مداخلة لمرثية أبي ذؤيب الهذلي لأبنائه ـ المثل من عندي في مقابل مثال شولز عن مرثية ملتون[12]

وعن هذا الموضوع يقول ليتش: (إن النص ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحّدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، يجتذب إليه كماً من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في مفعوله خلايا تعالج مجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرهاصات التي لا تتألف إلا من شجرة نسب النص، حتماً تشكيلة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لاشعورياً. والموروث يبرز في حالة متاهة. وكل نص حتماً نص متداخل)[13]

وهذا المفهوم بدأ حديثاً مع الشكليين انطلاقاً من (شلوفسكي) الذي فتق الفكرة، وتلاه فيه (باختين) الذي حولها إلى نظرية حقيقية، ويعتمد على التداخل القائم بين النصوص: (فكل ظاهرة أسلوبية تنشأ من نص ما هي نقيضه وجود وحضور في كل أسلوب جديد بنساً دائماً كنقيضه نقيضية لنص الآخر، أو أنها معارضة أسلوبية صريحة للأسلوب الآخر. إن الفنان الناثر مواجه بعالم مكتظ بكلمات آخرين وهو يسمع نحوهم مجبراً على تحسس خصائصهم بآذان مرهفة. وعندما يلتقط الفرد كلمة من الجماعة، فإن هذه الكلمة لا تستقر عنده على أنها كلمة لغوية محايدة، خالية من أنفاس الآخرين ونغماتهم، ولا تسكنها الأصوات الأجنبية. لا، إنه يستقبل الكلمة من صوت الآخر، والكلمة تحمل إلى سياقه قادمة من سياق آخر، وهو سياق مشبع

(11) جمعها محمد العروسي في نهج البردة ومعارضاتها، الدار العربية للكتاب، تونس 976

(12) Scholes, Semiotics and Interpretation, 45

(13) Leitch, Deconstructive Criticism, 59 ,p

لتفسيرات الآخرين. وبالتالي فإن الفرد لفكرة التناص يصطدم بكلمة قد تم الاستحواذ عليها)[14].

وترتبط هذه الفكرة بموضوع كشفت عنه (جوليا كريستيفا) حيث تقرر وجود نص جيني من مداخلات نصوص أخرى عليه. وقالت عن ذلك: (إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى).

إن هذه المذكرات تقوم بفكرة [illegible] (النص الجماعي) وهي ما وقفت عنده [illegible] في النص [illegible]. ومن خلال هذه المفهومات تتأكد فكرة جماعية اللغة ومعها جماعية النص وتداخل النصوص فيما بينها فيما يشكل منه ما نسميه بالموروث. وفي ذلك عودة بمرجعية بين المنشئ والمتلقي في استقبال (النص) وفي تفسيره، أي العرف الأدبي الذي نشأت عنه معلومات الأدب. ومن هذا المفهوم يستطيع المرء أن يرى ـ كما يقول كولر ـ (أنه من المستحيل أن نتحدث عن القصيدة على أنها كلٌّ متجانس أو وحدة عضوية مستقلة تامة في نفسها وتحمل معاني ذاتية فيها. إن التحول السيميولوجي يفرع [illegible] ذلك [illegible] نفكر في القصيدة على أنها فوق الدلالة [illegible] لا [illegible] الأنظمة العرفية التي اكتسبها القارئ. وبما فيها [illegible] أخرى غيرها، فإن [illegible] الدلالة [illegible] تستمر)[15]. ويقول كولر إن فكرة الأثر ومعها فكرة الجنس الأدبي [illegible] تربط [illegible] النص [illegible] التوقعات العرفية يختلف من جنس أدبي إلى جنس آخر، فالحكمة في الشعر مثلاً غير الحكمة في النثر. لأن حكمة الشعر تقتضي قراءة موقعة، [illegible] ترسل إرسالاً حراً وتحرك قراءة تحتمل التأويل (من يفعل الخير لا يعدم جوازيه، لا يذهب العرف بين الله والناس)[16]. ثم نعيد [illegible] مع ما [illegible] بعد أن [illegible] هذه الحكمة على الوجه التالي:

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه لا يذهب العرف بين الله والناس

إن اختلاف قراءتنا لهذا البيت عن صورته [illegible] يعرف على (النص) وعلى القارئ ومدى تمكنه منهما. ولا يستطيع المنشئ أن يتمرد على هذه السلطة [illegible]

(14) [illegible] من التعريف من: Todorov, Introduction to Poetics, 24.
(15) وانظر Culler: Ibid., 139.
(16) السابق 6.

حوار (لأنه محكوم في التفكير بالعزلة) وهو حوار يتجاهل القارئ فلا يمكنه أن يفكر في نفسه كقارئ لعمله، كما يقول كولر.

ولا وجود لنظرية المحاكاة في الأدب لأن هذا المفهوم يُسقطها كما يقول رولان بارت، لأن المحاكاة تثبت الأدب على أنه انعكاس يشبه المرآة لحقيقة قائمة سلفاً، وبذلك يسلب صفة الأدب، لأن الكاتب إنما يكتب نصه مستمداً من مخزون معجمي موجود في أعماق الكاتب، وهو مخزون تكوّن من خلال نصوص سابقة على ذهن الكاتب. وهذا يلغي وجود كيان متكامل (رئيس للأشياء المحكية). فالنص يصبح من نصوص متقاطعة تتجمع في ذهن الكاتب، مستمدة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والمعارضة والتنافس. وهذا ما يسميه بارت (المعجم التناصي المتنافر للنصوص السابقة) heterogeneous dictionary of intertextuality ويقول بارت إن هذه العلاقات المتشابكة والمتنافرة ستوحد بعد وجهة واحدة في ذهن القارئ الذي يفتت النص ويشرحه كي يمنحه وجوده ومعناه.

ولكن تداخل النصوص لا يعني مجرد أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى مفرغ للنصوص، بل هذا هو أحد صور تحقيقه صدقاً على حالة الإبداع. والسر يكمن في طبيعة الكلمة وقدرتها على التحول والتكيف، وهي موروث رئيس الحركة من نص إلى آخر، لها قدرة على الحركة بين المدلولات تجعلها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق. والسياق مجهود يتجاوز بصاحبه عن المعجم نفسه. ولكن الكلمة حرية بعدين أساسيين يحررانها: بعد آني (Synchronic) وآخر تاريخي (diachronic) وفي الخطاب العادي يتم تحديدها الآني (وهو استعمالها العصري) لأن الهدف منه مباشر ونفعي. أما في النص الأدبي، فإن الموروث النصي للجنس الأدبي الذي يشكله النص، يعني جانب البعد التاريخي للكلمة، ولكنه لا يستجيب له، فهي بقدر ما ترتفع عن البعد المباشر فإنها أيضاً تتجاوز معطياته على المستقبل، ورصيد الموروث يمكنها من فتح إيحاءات متعددة ومضامين. وهذا يمنح معانيها سكوناً قادراً على الدلالة على أي شيء يطلبه متلقيها، حتى لكأنها تدل على كل شيء، أو لا تدل على شيء أبداً. وهذا هو تحول الكلمة إلى

(17) Leitch: Ibid .04 ص

(إشارة) وبعدها النص فتصبح حرة طليقة كما أشرنا من قبل. وفي هذه اللحظة يتوحد مفهوم بارت مع (الإبداع) وتتضافر نظريته (النصوص المفتوحة) مع نظريته (الإشارات الحرة) لتسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعاً في النص نفسه، يتجدد مع كل قراءة للنص. ويصبح القارئ مبدعاً للنص الذي هو (النص الكتابي) حسب مفهوم بارت - كما ذكرنا من قبل -

ولنا الآن أن نرى مواقع هذه المفهومات محروسة في تراثنا العربي المجيد، ونجدها في فكر ابن سيده اللغوي الذي أشار بوضوح إلى حرية الكلمة في الدلالة، وإلى إمكان تحويلها على يد المبدع إلى إشارة حرة ونجده يقول: (إن اللفظ نفسه لا يدل البتة) ولا تكاد تكون فكرة أعمق من هذا المعنى لا تجاوزه في إبداع بإرادة اللافظ. فيمكن أن يلافظ بنفسه فلا عنى معنى كالمعنى على تقديره، فيكون ذلك دلالة، كما قد أحالها في إطلاقه عن دلالة معجمية(8) وتحرير في ذلك يعود للمبدع الذي يمتلك حرية فك الإسار عن الحرف، أي إعادة الكلمة إلى أصل وضعها الجمالي المطلق وعند الخليل بن أحمد صريحاً في تفويض ذلك للمبدع حيث قال: (الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه. فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل)(9). وهدف الغرض من الخليل هو غاية المدى في إطلاق يد الشاعر كي يكون في مستطاعه تحرير الكلمات من قيودها وعوائقها، لتكون إشارات حرة طليقة من قيد الدلالة. ومتى دامت الكلمة تبقى لا تستحق، فإن المبدع هو الشخص الأولى بها، ويليه القارئ في مواصفة المهمة. وذلك لإعادة الكلمة إلى أصلها، لتكون صوتاً حراً. ولذا لم يكن غريباً أن تتحول القصيدة إلى قطعة موسيقية مثلما فعل بيتهوفن مع قصيدة شلر (الفرح). ومثل تحول (روميو وجولييت) إلى باليه. وكذلك تحول القصائد إلى لوحات مرسومة، تعطي إشارتها

(8) ابن سيده: كتاب المخصص، جملة المحقق، المطبعة (القاهرة 1952 مصر) 5. نقله من عبد السلام المسدي: من المقاييس اللسانية في تراث ابن سيده. دراسة في مجلة الحياة الثقافية. تونس عدد (10) 1980م صفحات 21 - 3

(9) ورد هذا القول عن الخليل في: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء 143. نقلاً عن ابن فارس. تعليق رقم 9

الكلمة وتدريبها على تنويع دلالاتها. والهدف الأول للشاعرية هو تحرير الكلمة من الأصوات الأخرى التي تحتلّها.

3 ـ مداخلة شحاتة مع الشريف الرضي (القصيدتان [illegible] في [illegible] النص).

يكفي أن نقرأ البيت الأول من قصيدة حمزة شحاتة (عادة مولاي) وهو:

ألهمت والحب وحي يوم لقياك ... رسالة الحسن فاضت من محياك

حتى يبدأ في مخامرتنا حسّ غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل. حتى إذا [illegible] القصيدة [illegible] توالي أبياتها واحدة بعد أخرى [illegible] الماكي [illegible] (حسّي [illegible] في [illegible] (البسيط) [illegible] شعرية [illegible] بعضاً. ويبدأ شريط الذكريات [illegible] في [illegible] استكشاف الأمر.

[illegible] آخر في هذه القصيدة [illegible] الأمر [illegible] شداً [illegible] مع حركة القصيدة صعوداً وسكوناً. ولا نجد [illegible] القوافي [illegible] الماضي [illegible] وهي التي [illegible] (مدحى) هذه القصيدة [illegible] تسهي [illegible] الكاف المجرورة [illegible] (فعلن) [illegible] البسيط، [illegible] بالمعشوق [illegible] في [illegible] أو لم [illegible] فهي مداخلة تامّة مع قصيدة الشريف الرضي:

[illegible] ظبية البان ترعى في خمائله ... ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

[illegible] يقف بنا [illegible] خواطر [illegible] سر ذلك الحس الغريب الذي [illegible] (عادة مولاي)، وسوف [illegible] (التشريح) [illegible] القصيدتين [illegible] يجب [illegible] الشاعر مع [illegible] النقد الأمريكي (التشريحي) [illegible] وجهه [illegible] (الوجه [illegible]) (Scene of Instruction)[20] والوجوه الستة هي:

(20) ر. Leitch: Ibid. 130 - 131

(1) وفيها يتحرك الشاعر الآني وفق حسية متطورة مشاعر أكبر منه وهذه حالة (حضور)

(2) فيها تتغير الرؤية الشعرية لديه وهي حالة (انبثاق)

(3) تتولد عملية حضور لمصدر الهام معاد، تسبق وهي حالة (تنافس)

(4) بعد ذلك يبرز الشاعر الآني كفارس تحرر طاقته، ليتقدم كمحضور بشاعرية أصيلة وهذه حالة (حلول)

(5) والأخير يقوم الآني بإعادة تقييم السابق وتلك حالة (تفسير)

(6) وهنا يؤدي بالشاعر الآني إلى دفع سابقه من جديد، وإعادة تشكيله وهذه هي (الرؤية الجديدة)

ونحن إذ نبصر الشاعر أحيانا يتحرك في تكوينه الفني لامتلاك النص الجديد بين ست خطى يتدرج الشاعر فيها خطوة بعد خطوة حتى إذا ما وصل إلى المرحلة السادسة يكون مبدعا، ويتفاضل حظه من هذه العملية بتفاضل درجته منها، فالشاعر المقلد لا يتعدى المرحلة الثانية وهكذا يتفاوت حظ الشعراء من الإبداع.

ونستطيع أن ننظر من خلال شخصية يتداخل مع الشريف الرضي عبر هذه المراحل، ومن خلال ذلك نلحظ أن قصيدة شجاعة هي من أواخر شعره وأنها في نضج أي أنها جاءت بعد تجربة شعرية طويلة، والشاعر يبني جديدا على شعر سبقه وكذلك فإن قصيدة الشريف هي من قصائد النضج الشعري عنده، لأنها من أواخر تجربته، فكلتا القصيدتين يصدران عن منهل شعري ناضج.

ولذا فإن المداخلة هنا ستكون محك احتكام نقدي خطير جدا، فالشاعر يقف في مواجهة شاعرة مع قصيدة معروفة في سقف الموروث الشعري معترف، وهذا القارئ في حالة استعداد صارمة لإطلاق حكم قاطع في هذا الأمر، وهذا ما يجعل الموروث خطورة كبيرة على المبدع بقدر ما هو مدد حضاري واسع له، وفي هذه الحالة ينشأ صراع خفي ذو أبعاد مهولة بين الشاعر والموروث، فالشاعر مواجه بهذا النص العظيم محفوظا في ذاكرة التاريخ، وهي عظمة لها سطوتها المهيمنة قد يستحوذ على الشاعر ويحتويه، وقد يطمسه تماما، فالشاعر أمام تحد كبير في أن يثبت نفسه على التجربة التي بين يديه، وما من كاتب يقدم على كتابة نص أدبي إلا ويضع نفسه في مواجهة مع الجنس الأدبي لذلك النص، وكلما عظم رصيد ذلك الجنس الأدبي من الموروث، عظم معه حجم التحدي، ولذلك نرى كثيرا من الشعر العمودي اليوم يسقط ويتهاوى

للشعر، وذلك بمحاكمة الموروث الذي يواجهه، وغالباً ما ينتصر هذا الموروث على الشاعر ويقضي عليه، ويستولي على تجربته. مما يقل ذلك في الشعر الحر، لقلة الموروث فيه حتى الآن، وشاعر الشعر الحر اليوم يكتب متقدماً في تجاوز هذا الموروث وتكريسه. وقد تكثر القصائد الناجحة فيه مما نقرأ في ما يكتب اليوم من شعر عمودي، فقليل من يفلح من الشعراء اليوم في مواجهته مع ساعيه إلى درجة المداهنة العليا من الدرجات الست للمواجهة.

وكأني بالشاعر مع الموروث على كفتي ميزان. إن رجحت كفة الموروث ضاع الشاعر؛ لأن الموروث هو المنتصر في التذكر، وإن تساوت الكفتان جاء النص مسبقاً معنى لكن لا طريف فيه. ونص هذا هو ما نسميه (ميلاد منتهى المسيح) وهو نص المحايد الذي يتساوى وجوده مع عدمه؛ لأنه لا يقدم غير شيء. والحالة الثالثة هي رجحان كفة الشاعر، وهذا هو ميلاد نص المبدع، الذي يُعيد تشكيل الماضي ويحدّده ويحرر الكلمة ومعها النص من قيود النص (الشعري) الإبداعي وهذا لا يعني الموروث وإنما يُعيد صياغته ويطلق أسره، فيصبح به موروثاً جديداً ذا عطاء وإمتاع دائم.

وهذه المعادلة لا بد من وجود طرفيها (الموروث + الشاعر) وذلك لكي يكون أمامنا (نص) نعرفه وندرك حقيقته. ومن أبرز سمات الموروث هي (الجنس الأدبي) الذي به يتميز نص عن آخر، فنص الشعر غير نص الرواية أو المسرحية. كما أن نص الشعر العمودي غير نص الشعر الحر أو قصيدة النثر. ولكل من هذه موروث يختلف عن الآخر، حسب جنسه.

• • •

ثم لأن نص على مواجهة مع قصيدتين استدعت إحداهما الأخرى، والأساس فيهما هو القصيدة (يا ظبية البان) للشريف الرضي، أما الثانية (أو المستدعاة) فهو (هذه بلادي) لمحمد شحاته. وسنقف عند القصيدتين ثلاث وقفات متعددة.

أ ـ جملة النداء

إن أول حركة فيه في قصيدة الشريف هي جملة النداء (يا ظبية البان) في قوله:

يا ظبية البان ترعى في خمائله   ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

وهذه هي المرة الفريدة التي ترد فيها هذه الجملة في هذه القصيدة، وهي ترد هنا في بيتها الأول. ولكن هذه الجملة ستعبر إلى ذهن شحاته فتمتد وتتوسع لتسير مع

القصيدة مصممة لاستعمال فيها منذ البيت الثاني، وهذا بيان بحصر النداء في قصيدة شحادة [2]

يا أفقي السامي	ـ 2 ـ
يا جارة النيل	11
يا منحة النيل	17
يا أحلى روائعه	17
يا فرحة النيل	ـ 26 ـ
يا أعياد شاطئه	ـ 26 ـ
يا زهر واديه	ـ 26 ـ
يا فردوسه	ـ 26 ـ
يا فخر ماضيه	ـ 27 ـ
يا سرّه	ـ 31 ـ
يا [illegible]	ـ 36 ـ
يا [illegible]	39
يا [illegible] أحلامي	ـ 39 ـ
يا هاتفاً	ـ 40 ـ
يا فجر	ـ 43 ـ
يا بدر	43
يا زهر [illegible]	ـ 43 ـ

(2) نشرت هذه القصيدة في كتاب خاص بها بعنوان [illegible] [illegible] 402 [illegible] 1982م، نشره أحد أصدقاء الشاعر دون أن يذكر اسمه، ونشر جزءاً منها عبد السلام [illegible] الموسوعة الأدبية 2/ 144 تحت عنوان (يا جارة النهر) ونشر مقطع منها في جريدة [illegible] بعنوان [illegible] 24 [illegible] 1400 هـ. وشاهدت [illegible] في مخطوطة عبد الله [illegible] بعنوان [illegible] أما في مخطوطة [illegible] فقد وردت القصيدة كاملة بعنوان [illegible] ولا بدّ أن [illegible] هو [illegible] والبيت رقم (36) يشير إلى ما يدل على ذلك [illegible] الكشف عن [illegible]

في عالم السحر [illegible]

أما قصيدة [illegible] فهي من ديوانه 2/ 07 بيروت 1980 [illegible] والقصيدتان منشورتان في آخر هذا الفصل

يا خمر	ـ 43 ـ
يا جمر	ـ 43 ـ
يا شمس بولاق	ـ 48 ـ
يا شمس بولاق	ـ 52 ـ
يا ينبوع فتنتها	ـ 52 ـ
يا بسمة	ـ 52 ـ
يا بنت حواء	ـ 79 ـ
يا بنت حواء	ـ 92 ـ
يا قدري العاتي	ـ 99 ـ

وهكذا نجد ست وعشرين جملة نداء، ثماني عشرة منها جاءت مركبة من يا النداء + منادى باسم مضاف (منادى) مثل جملة تشريف (يا طلعة البدر). ويلاحظ أن الياء في التركيب الدلالي مختلفة. ويلاحظ مثل الطباعي لنطاقة الإشارية بهذه الجملة. فهو لتحمل جملة الشريف موجهة بما فيها من طاقة محبوبة قد تعددت في إشارات شحاته وذلك أن إشارة (طيبة) بما تحمله من إمكانات تشمل مجالات متعددة منها:

أ ـ مجال عاطفي حجازي مصري ـ طيبة من أسماء زمزم التي تعرض وتحدث فإنها تتحول عند شحاته بمعنى تقديم أسماء وصفاته فتصبح (يا أمي الشامي) وزمزم جزء من الحرم الشريف حيث الكعبة، وهي ملك المسلم والعالم الإسلامي. وتصبح كذلك (يا دهر ماضيه)، وزمزم تمثل ذلك. لأن شحاته عاش مكة المكرمة وعاش في مصر. وهي (يا ست المصطفى) ... لا نذكر أن شحاته ... كلثوم عاش بمحكمة القيد على مر بعيد حتى مات بعيداً عن طيبة التي عشق في أعماقه منذ ثم من الذكريات (يا نبع أحلامي. يا ينبوع نبعها) وهذا النبع وذلك الينبوع هو زمزم، طيبة شحاته. ولو غنى هذا المجال قوية جداً فالقصيدتان حجازيتان بمعنى أن لا أرى في من حجازيات الشريف. أما الثانية فهي حجازي خالص الحجازية، وإن بات به نديار شعراً من حياته في أرض الحجاز.

ب ـ مجال نموذجي

وأعني بها أن طيبة تحمل صورة من صور نموذج شحاتة العاشق. مشروع سابقاً

في المقطعين (2 ـ 4)، وذلك لأن فيهما من صفات حواء ما قبل التفاحة، وحواء ما بعدها، الكثير.

فمن صفات الطفلة أنها ما تزال شابة حتى تموت (تاج العروس) أي أنها تعيش في شباب دائم [illegible]، وهذه من صفات حواء ما قبل التفاحة. [illegible] (مرأة تخرج قبر التفاح) [illegible] (تاج [illegible] العرب) فكأنها حواء تشير إلى التفاحة حيث الخطر والسقوط، أو النجاة بالهروب.

[illegible] صورة المرأة أنوثة [illegible] ومن [illegible] (الأرض [illegible] العمي [illegible]) لأنه [illegible] (تاج العروس) [illegible] عن [illegible] لم تكد [illegible] ومن [illegible] (العمي) أي [illegible] الله ما أصابه لا [illegible] وهذه صورة [illegible] حيث لا خلاص [illegible] إلا [illegible] في الحب.

وهذه الصور [illegible] في [illegible] اليافعة قوله: يا [illegible] يا [illegible] يا [illegible] يا [illegible] يا [illegible] يا فردوس يا أعياد. وهذه كلها صور حواء ما قبل التفاحة، [illegible] الشيء. [illegible] حواء ما بعد التفاحة [illegible] الشاعر [illegible] في [illegible] مثل: يا جمر / يا قدري العاتي / يا بنت حواء.

أما [illegible] البعد فهي شديدة [illegible] في [illegible] من الواضح أن [illegible] شعري، وذلك لأنه [illegible] البعد [illegible] مثل: شمس [illegible] بدر [illegible] فردوس [illegible] أحلام [illegible] وهذه كلها أمان يهجس بها المرء لكن لا [illegible].

* * *

والإشارة الثانية في [illegible] في [illegible] وهو [illegible] بعض [illegible] الذكرى، [illegible] كل حجري [illegible] ورقة [illegible] يحول [illegible] عطره [illegible] وفي القصيدة [illegible] إلى [illegible] وبين [illegible] الأعياد [illegible] و[illegible] وأعياد [illegible] فردوس وكلها أبعاد تصبح على ذكرى (حبيبة [illegible]) التي بعثتها [illegible] (وهذه [illegible] القصة) في [illegible] الرجل الحجري، [illegible] صورة الحجارة [illegible] مشتعلاً في [illegible] الشاعر الذي [illegible] (دعر [illegible]) [illegible] على [illegible]، و[illegible] ستاً وعشرين طفلة بدلاً من طفلة واحدة.

وكأن شحاتة حسّ بأن الشريف قد عمّق القصة حقها، فجاء هو ليوقفها حيث تأخذني فاتن حبه وبوتقة عادة تولاني (طيبة النبي).

وهكذا تمتد تسريحي بجملة الشريف بصرفه الشعر الجديد مقدماً تحديث تعبيره لنص سابق تداخل مباشرة مع نصه. واستمد الشاعر من هذه الجملة الأولى عند الشريف، ومن قدرتها على الانفتاح والانسراح، مما ولّد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة؛ لأن جُمل القصيدة الست والعشرين التي رددها عن شحاتة، كانت هي عمود بناء القصيدة والدافع فيها نحو الانفتاح المطلق. وهذه هي آلية التلاقي الشعري والتداخل النصي.

ب ـ تداخل القوافي

إن القوافي الأشراف وقدرتها على التداخلية في إشراف القوافي. ونظراً لأن قوافي الشعر العربي محكمة البناء صوتياً، وحروف الروي ذات سلطان بالغ في حيز الكلمة وإذ تتضافر أصوات الروي مع الوزن، في تركيب تداخلية صوت وإيقاع، فإن فرص التداخلية تغدو مشكوكاً عالية جداً[22]. وهذا ما حدث بين الشريف الرضي وحمزة شحاتة، حيث اختار شحاتة أربع عشرة قافية من بين ثماني عشرة قافية من الشريف الرضي. والملاحظة هنا أننا لا نقتصر على قصيدة الرضي بل نتجاوزها إلى كل قصيدة كافية الروي، وتلتقي بينها بقافية على وزن (فعول) مثل (قاف أو مضموم) مثل (قتالا).

وهذا يدخل إلينا قصيدة ابن زيدون (ديوانه 41 القاهرة 1965):

ما للمُدام تُديرها عيناكِ ... فيميلُ في سُكر الصبا عِطفاكِ

وقصيدة أحمد شوقي (رحلة) (الشوقيات 2 [illegible] القاهرة 1961):

شيّعتُ أحلامي بقلبٍ باكِ ... ولمحتُ من طرق الملاح شِباكي

وغيرهما مما يدخل في هذه الدائرة من شعر تستطيع القصيدة إعادة تولاني استحضاره في ذهن القارئ بها.

وأقدم هنا جدولاً بالقوافي التي تماثلت فيها قصيدة شحاتة مع القصائد الثلاث للشريف الرضي وابن زيدون وشوقي.

---

(22) ومن هنا أثر استعمال القوافي على [illegible] عبر [illegible] وضع القوافي أولاً ثم كتب الأبيات [illegible] راجع بروكلمان: تاريخ الأدب العربي [illegible] ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة 1968 [illegible] وهذا علم [illegible] نستطيع قبوله ولكنه يدل على صفات ثقافية عن الشعر العمودي.

إشارة القافية	رقم البيت في القصيدة (والقافية المكررة تحسب مضاعفة عند الاحصاء وأشير إليه في العمود بعلامة +)			
	شحاتة	الشريف	ابن زيدون	شوقي
صباك	3	6		20
أشراك	4	18		25
شباك	6	16		
رباك	7	3		
ماك	13	10	11	10
مرعاك (يرعاك)	15	1		+
أشكي	20 52	2+	3 +	3 (المبكي)
الحكي	29	7		11
حياك	37	11		
اشاكي	53	12		
يهواك	58	14		
أسراك (أسارك)	63	15		
إلاك	97	13		50
ذكراك	98	4		0
معناك	8		1	
إدراكي	35		15	6
ضحاك	84		36	
عداك	45			7
الباكي	43			26
هداك (هنّاك)	51			43
مغناك	41			44
شكي	53			4
أشراك	68			2
أملاك	72			49
سناك	73			9
المجموع	26	5	7	7

نلاحظ في هذا الجدول:

أ ـ لدى شحاتة 26 إشارة (من بين 99) متداخلة مباشرة مع إشارات الشعراء الآخرين.

ب ـ من بين هذه الإشارات يوجد خمس عشرة إشارة جاءت من الشريف الرضي، والأصل منها أربع عشرة، ومكرر واحدة منها (الباكي 20/ 52 ـ 2). وهذا الرقم سيظهر لك بأنه قد تم عن إدراك، معرفة أن عدد قوافي الشريف جملاً هي ثماني عشرة قافية، أي أن شحاتة أهمل أربع قوافٍ فقط. وهذه دلالة قوية جداً على حضور قصيدة الشريف الرضي في ذهن شحاتة، وعلى تداخلها مع الشاعر في إبداعه لقصيدته، ويعزز ذلك توافقهما بالوزن (البسيط) وفي الجنس الشعري (الغزل العفيف) وفي نمط الإيقاع الرتيب. وقد لاحظنا من قبل مدى خلاف جملة البدء.

ج ـ مداخلات شحاتة هنا مع ابن زيدون بلغت سبع إشارات، ست منها أصلية ومكررة (الباكي). وهذه الإشارات نسبة 6 إلى 41 وهو عدد قوافي ابن زيدون (بما فيه قافية التصريع في بيت (ون)). وهذه نسبة ضعيفة جداً لا تنهض كمؤشر على تداخل بين النصين، لا سيما وأننا لا نجد في الإشارات نسبة سوى إشارتين توحد فيهما ابن زيدون دون غيره من الشعراء المتداخلين مع شحاتة، وهما: (عطفاك، وضحاك).

وهذا يذيب فكرة المداخلة هنا، ويجعلنا نشك بحضور النص في ذهن الشاعر عند إبداعه. وهذا الحضور جاء فقط في ذهن القارئ بسبب الشبه الصوتي بين الإشارات، على أن خلاف الوزن بين القصيدتين يزيد في تقليل الاحتمالات. وإن كان الجنس الشعري يرجحه لكن دلالته البرهانية ضعيفة.

د ـ أما مع شوقي فإننا نجد سبع عشرة إشارة متداخلة تداخلاً مباشراً، سبع منها مصدرها شوقي صرفة، والباقي مزدوجة التداخل مع الشريف باستثناء (إدراكي) التي ازدوجت مع ابن زيدون. ونحن نشك بحضور ابن زيدون، مما يجعلنا ننسب هذه الإشارة إلى شوقي، فيكون معنا عشر إشارات مباشرة التداخل + سبع مزدوجة.

وعدد قوافي شوقي 52 قافية (مع قافية التصريع)، وهذا يجعل شوقي ثالثاً مشروطاً، وليس منافساً عنيفاً، فالمداخلات من شوقي تبدو ظاهرياً فقط أنها أكثر من مداخلات الشريف، ولكنها ذات نسبة (7) إلى (52) وحسب الغائب من قوافي شوقي بسبع خمس وثلاثين قافية. وهذا يدل على أن حضور قصيدة شوقي لم يكن تاماً عند إبداع الشاعر.

ولو كان تناصاً أو تواردا لوجدنا أكثر من هذا، برغم ملاحظة أن في قوافي شوقي عددا وافرا على وزن (فعول) و(مفعول) مما هو مثل الوارد في قصيدة شجاته، ولكنه لم يرد. وهذا يعني أن قوافي الشريف تجذب إلى صحبته كلما [illegible] آرائها [illegible] خارج المداخلة.

إن القصيدة الشوقية حضور في قصيدة شجاته، ولكنه حضور ثانوي يتلو الشريف الرضي، ويأتي بعده مترجحا كما يتبين من إشارات [illegible].

على أن لدى شوقي حيلة [illegible] في تركيب [illegible] مطلع [illegible] الشريف الشجاتية فهي من [illegible] مطلعا [illegible] في قوله:

يا جارة الوادي طربت وعادني ... ما يشبه الأحلام من ذكراك

ولكن هذه الحيلة تحمل مركزا ثانويا في القصيدة لأنه مشروط بربطها بحيلة الشريف، وعلاقتها بمحاورة حيلة الشريف [illegible] شوقي [illegible] في قصيدة (في الليلة العشر) ولكنه مع هذا يدخل في قصيدة شجاته [illegible] في الليل وحالات [illegible]:

يا جارة السيل ما فاحت شواهده ... سكر وعربد إلا من حمياك

وبذا يتضح [illegible] في (الإفلات) من حصار علاقات [illegible] ونسهم [illegible] في المصدر إلى نص جديد.

ويبقى لنا أن نتساءل عن مصير (الشجاب) الأربع المحجوبة من قصيدة الشريف فلم لم ترد هذه القوافي عند شجاته؟[1] وهذا سؤال مشروع في الدراسة البنيوية لأن المنهج البنيوي يقوم على أسس منها مبدأ (الغياب)، فالكاتب يختار إشاراته من عمق المخزون اللغوي، ويقوم (شارة المختارة لم يحضر [illegible])، ولذا عرف [illegible] الكاتب عرف من خلاله قيمة المختار منها [illegible] العناصر التي استبعدت فلها دلالة تبين على عملية الاختيار، والمحذوف (الاستبدالي) يعطي دلالته بالنسبة لدلالته. وهذا المفهوم يحتم علينا أن نسأل: لماذا استبعدت القوافي الأربع الشريفية عن قصيدة شجاته؟[2] وهي لا ريب كانت حاضرة لديه [illegible] من الدلائل الصوتية ما يؤكد هذا الزعم في موضعنا.

وهذه القوافي هي: مرعاك، ملاك، أحلاك، مضياك، ومواضع ورودها عند الشريف هي:

5 ـ سهم أصاب وراميه بذي سلم ... من بالعراق لقد أبعدت مرماك

8 ـ كأن طرفك يوم الجزع يخبرنا ... بما طوى عنك من أسماء قتلاك

9 ـ أنت النعيم لقلبي والعذاب له ... فما أمرك في قلبي وأحلاك

17 ـ وحبذا وقفة والركب مغتفل ... على ثرى وخدت فيه مطاياك

ونظراً للإشارة الأولى (مرماك) وجدناها في سياق هو محور التشابه في بيت الشريف الرضي وامرئ القيس في قوله (ديوانه 161 طبعة 1959):

تنورتها من أذرعات وأهلها ... بيثرب أدنى دارها نظر عالي

فامرؤ القيس كانت الرؤية [illegible] عبر الشعور [illegible] كي يحتفظ به صورة محبوبته، أما الشريف فقد جرد سهم العين من [illegible] إلى العراق ليصيب قلب الشاعر ويغرس فيه حباً [illegible]، وهذه صورة شعرية [illegible] في تعبيره عن رميه، وقد حلّت مكانها من نفوس جمهور الشعر بحيث لا [illegible] تكرارها وشيوعها يدرك [illegible] لدى استرجاعها وإن يقدم على تكرار هذه الصورة، أو يعبث بها، فتركها دون تكدير وتغيير [illegible].

ومن أقرب البيت الثاني وإشارته (قتلاك) من هذا النوع أيضاً، لا سيما وأنه معنى تردد على حناجر المطربين [illegible] وستبقى شعرية الأخطل الصغير وأنغام محمد عبد الوهاب، فلم تدع لنا مزيد [illegible] ومنه (الصبا والجمال):

قتل الورد نفسه حسداً منك ... وألقى دماه في وجنتيك

والفراشات ملت الزهر لما ... حدثتها الأنسام عن شفتيك

من قصيدة (الصبا والجمال) [illegible] شعر الأخطل الصغير [illegible] 98).

أما إشارة (حلاك) فإنها أكثر الإشارات حظاً [illegible]، [illegible] القصيدة كلها [illegible] هذه الإشارة، ولا يكفي [illegible]، [illegible] إلى [illegible] كلها [illegible] الأحلاك، وشجاعته [illegible] الشعر.

ويأتي أخيراً في (مطاياك) التي وقف عندها الشاعر دون أن يتجه في القصيدة [illegible] ليبدأ الشاعر [illegible] على [illegible] وعلى شعره [illegible] من [illegible] الإياب.

وليس هذا فقط هو ما يوقفه الشاعر [illegible] الإشارات [illegible] سهم الرئيم [illegible] الشيب والشباب والأسر [illegible] والغربة

وهي جميعها صور تسيطر على قصيدة الشريف الرضي، لكنها لم تجد لنفسها طريقاً إلى شحاتة. وبذا ينتقل الشاعر من موقف (الأخيار) إلى موقف (الناس) في قصيدته بلوم السالفة.

ح - علاقة التشريح بين القصيدتين

تقوم هذه العلاقة على (الأخذ والعطاء) فقصيدة شحاتة تأخذ من قصيدة الشريف وهذا شيء مسلّم به ذاتياً، ولكنّا نغفل عن شيء مهم جداً، وهو أن القصيدة (المتأخرة) تعطي لسابقتها مثلما تأخذ منها. وهذا هو العلاقة التشريحية التي تتولد المداخلة بين النصوص. إننا نستكشف قصيدة الشريف الرضي من خلال قراءتنا لقصيدة شحاتة. فشحاتة قد تسبب في استحضار الشريف الرضي، وهذه وحدها فائدة كبيرة له لأنها تهب قصيدته (أن هبة البان) حياة جديدة يبعثها من التغييب. وغير ذلك هناك إضافات عميقة فيها. فهي امتداد لها وتطوير لأسرارها. وبذا تقوم بين القصيدتين علاقة تطويرية مشتركة رائدة. فواحدة تقوم كخلفية للأخرى، وهذه تقوم كامتداد لتلك. فتدخلان في ذهن القارئ تداخلاً يوحد بينهما، ويجلب معه قصائد أخرى مثل ما حدث لنا في خلال حديثنا عن (بندوب وشوقي). وهذا هو تداخل النصوص، فهو حقيقة مختفية وراء كل نص، ويعود كشفها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته. وقد يرى أحد القراء مئات النصوص في مقطع نص واحد، بينما قد لا يرى شيئاً من ذلك قارئ آخر. ربما لأنه لا يمتلك القدر نفسه من الحس الشعري المدرب، أو شفافة الكتابة لاستدعاء هذه النصوص. وليس ضرورياً أن تكون الحدود واضحة ومباشرة، كما هي في بعض هذا. ولكنها قائمة بكل تأكيد مهما خفيت ودق أثرها. ولا بد من أن نعترف سريعاً، لأنها حقيقة ثابتة لا مشاحة فيها ولا مصادرة. فنحن جميعنا كتاب وقراء في سبيل كتابة (النص الكامل) الذي هو كل النصوص. وهذه غاية نتوقعه لا غيره، ونحن نطمح إليه دون أن نبلغه، ونظل نبدع ونجتهد في ذلك سعياً وراءه. ومع مرور يوم وحين نحسب بأننا بلغناها فتلك نهاية زمن الإبداع. وبداية عصر الركود والانحطاط، حتى يبعث الله رجالاً فيهم من الذكاء والشجاعة ما يمكنهم من إعادة تقمّص شياطينهم المبدعين، فيحلّون معهم في سداسية (لوحة سقي) لينشأ بهم أدب تتداخل نصوصه وتتشابك في سبيل (النص التام) الذي لا يتحقق أبداً. ولكن غاية وجوده هو دفع عجلة العطاء المطلق.

وبما أن كل نص جديد يأخذ من سابقه، ويضيف إليه وسأحاول هنا تلمّس هذه الجوانب بين شحاته والشريف في وقفات تتحرك حسب مسار قصيدة (عائد بو لاق)

أ ـ تبدأ القصيدة بالبيت

ألهمت والحب وحي يوم لقياك رسالة الحب فاضت من محياك

وهذا بيت (مصرع)، وهو نهج تقليدي سارت عليه معظم قصائد الشعر العربي العمودي، ولكن قصيدة الشريف الرضي جاءت غير مصرعة

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

وهي قصيدة عمودية من أبرز قصائد هذا الشعر، وكان شحاته أكثر ميلاً الانحراف فيها فعدله بتصريع قصيدته هو

ثم إن الشريف دخل إلى قصيدته مباشرةً في نداء ظبية، مؤسساً بذلك علاقة مباشرة بينه وبينها، لكن شحاته لا يشعر بوجاهة هذا النهج، وهو يؤثر الدخول في جو شعري متدرج يؤسس فيه لعلاقة بين وجدانه وقصيدته ومحبوبته، فيضع لذلك مقطعاً طويلاً من عشرة أبيات قبل أن يبدأ في مناداة صاحبته، نحو الأبيات من ـ (1)

ب ـ جاءت جملة النداء عند الشريف في مطلع النسيب، وهذا نهج طرقه شعراء العربية منذ عهد مبكر مثل عنترة في قوله

يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

وقول بشار

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

ومثل ذلك كان عند شوقي السابق، وهذا كثير في الشعر العربي وكأنه صار (عقيدة) في الدخول الشعري، ولكن شحاته وهو يقرأ نصوص الشعر يستعيد مهاد الطريقة فلا يستطيع أن يستمر في المحافظة عليها بعد تطور نبت إلى إشارات فنية أخرى، وبعد تداخله مع الأبيات التالية له، ومن هنا أوجد لنفسه طريقة في استخدام النداء، كلمة في وسط البيت مثل قول الفرزدق

أولئك آبائي فجئني بمثلهم إذا جمعتنا يا جرير المجامع

وقول الشاعر

سلام الله يا مطر عليها ... وليس عليك يا مطر السلام

حيث نجد الشاعر [illegible] بالبيت [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الإبداعية [illegible] [illegible] [illegible] المتلقي والمتلقي

ويبدو أن [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] فنجد بعضها في [illegible] الأبيات
مثل

(2) من أين يا أفقي السامي طلعت بها ... حقيقة من اختلاف النور لولاك
(26) يا فرحة الليل يا أعياد شاطئه ... يا زهر واديه يا [illegible] الراكي
(39) يا أنت يا نبع أحلامي وملهمتي ... سر [illegible] [illegible] في [illegible]
(99) ما كنت يا قدري العاتي سوى امرأة ... [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

وهذه حركة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] عند الإبداع، وهي حيوية كان
من الممكن أن [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] كما أن فيها [illegible] على
أبيات قصيدة الشريف من حيث [illegible] الأخيرة على [illegible] [illegible]

[illegible] أبيات الشريف [illegible] [illegible] [illegible] في [illegible] على [illegible] [illegible]
الإبداع من حيث تركيبها النحوي [illegible] على [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
نجد فيها أن الشاعر [illegible] [illegible] (النداء) في الأبيات 2، 3، 4 [illegible]
4، 18) والأسلوب (التعجب) في [illegible] 6، 9 ومن الممكن [illegible] [illegible] 6، 17
أيضاً أن قصيدة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
مثل [illegible] (النداء) في الأبيات (1، 6) والاستفهام 7، 29، 68، 77، 85، 96
والاعتماد على التكرار كما في الأبيات 26، 41، 93 [illegible] [illegible] [illegible] الأبيات على
[illegible] الصوتي (الانعكاسي) [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] مثل

(22) ضحكت للّيل في رفق فهمت به ... [illegible] ورنّقت [illegible] [illegible]
(29) جمعت للسحر أسباب فأيكما ... في هوى قلبه المحكي والحاكي
(30) كانت صحابه في الماضي عرائسه ... فهالني أن أراه من صحاباك
(83) لقد حملت غليل الوجد مرتقبا ... [illegible] [illegible] أظهر [illegible]

وفي [illegible] كله تكشف [illegible] [illegible] في القصيدة [illegible] [illegible] [illegible]، وكانت

القصيدة مفتوحة على هذا التنويع لأنها طالت كثيراً وتجاوزت حدود قصيدة الشريف وهي الممتدة من 81 إلى 99 خروج أبو محمد في قصيدة الإبداع بنص ... حتى بات في بعض القارئ منتبه إلى حركة ... النصوص ...

د ـ تتداخل قصيدة شحاته مع نصوص أخرى غير نص الشريف. ومن ذلك البيت رقم (80).

يا بنت حواء هل سائلت سافية … معنى فيسرنها من ليس يسأله

وهو مداخلة لبيت المتنبي

أبا المسك هل في الكأس شيء أناله … فإني أغني منذ حين وتشرب

وتتداخل القصيدة تداخلاً تاماً مع أبيات شوقي في ملحمته الرحبة في

لسما من استمدت المحصول والرب … ... العرائس ثم ...

مرآة ... مرآه ... … ثم يا ... لا يكون ...

تحت الكروم بقية من سابل … هيهات ... النبي ...

وهذه صورة باهرة استمدها شحاته إلى ما هو أبهر وأبهى في قوله عن محبوبه (7 ـ 25)

يا نفحة النيل يا أحلى روائحه … هل أنت من سحره أم قد ...

وهل ... فعلاً في ... … أم كنت في زمن ... رباب

أم كنت لؤلؤة في ... … فصاحك اليم مخلوب وأنشدته

أم أنت حورية ... … فهاجرته صبيح المحبت الباكي

أم أنت روح ملاك حل في امرأة … ... الملا لأهلي ...

... النيل في ... … ... وشق ... بـ...

أم أنت أسطورة قامت ... … تحولت ... تمثال

أم أنت من كرم ساخوس ... … ... حياة حين ...

من أنت من كل هذا جوهر عجب … ... فقدرك الباري وسواك

وبذلك يصبح نص شحاته كلوحة بتداخلات متعددة ... متداخلاً مع نصوص كانت ... عنه ... تألف منها ... نص واحد هو قصيدة ... التي ... محمد بقصيدة (يا ...) ... تداخلات مع نصوص أخرى ...

وهذه إضاءة للقصيدة الأولى وحياة لها، وإعادة لإنشائها من جديد في ذهن المتلقي وهذا هو (إعادة الرؤية) أي إبداع النص من بين آلاف النصوص، وتشكيله برؤية جديدة تفسح مجالاً لنصوص أخرى جديدة كي تنشأ من رحم هذا النص، فيبقى الأدب دائماً حياً نابضاً بالحياة والتجدد، ولا يركن إلى سبات يميته ويخمده

قصيدة الشريف الرضي (ديوانه 2/ 107 بيروت 1961م)

ما أمرك وما أحلاك

1 ـ يا ظبية البان ترعى في خمائله ... ليهنك اليوم أن القلب مرعاك
2 ـ الماء عندك مبذول لشاربه ... وليس يرويك إلا مدمعي الباكي
3 ـ هبت لنا من رياح الغور رائحة ... بعد الرقاد عرفناها برياك
4 ـ ثم انثنينا، إذا ما هزنا طرب ... على الرحال، تعللنا بذكراك
5 ـ سهم أصاب وراميه بذي سلم ... من بالعراق، لقد أبعدت مرماك
6 ـ وعد لعينيك عندي ما وفيت به ... يا قرب ما كذبت عيني عيناك
7 ـ حكت لحاظك ما في الريم من ملح ... يوم اللقاء فكان الفضل للحاكي
8 ـ كأن طرفك يوم الجزع يخبرنا ... بما طوى عنك من أسماء قتلاك
9 ـ أنت النعيم لقلبي والعذاب له ... فما أمرك في قلبي وأحلاك
10 ـ عندي رسائل شوق لست أذكرها ... لولا الرقيب لقد بلغتها فاك
11 ـ سقى منى وليالي الخيف ما شربت ... من الغمام وحياها وحياك
12 ـ إذ يلتقي كل ذي دين وماطله ... منا، ويجتمع المشكو والشاكي
13 ـ لما غدا السرب يعطو بين أرحلنا ... ما كان فيه غريم القلب إلاك
14 ـ هامت بك العين لم تتبع سواك هوى ... من علّم البين أن القلب يهواك
15 ـ حتى دنا السرب، ما أحييت من كمد ... قتلى هواك، ولا فاديت أسراك
16 ـ يا حبذا نفحة مرت بفيك لنا ... ونطفة غمست فيها ثناياك
17 ـ وحبذا وقفة، والركب مغتفل ... على ثرى وخدت فيه مطاياك
18 ـ لو كانت اللمة السوداء من عددي ... يوم الغميم، لما أفلتك أشراك

غادة بولاق

(نشرت في كتاب حاضر القاهرة، 402هـ)

1 ـ ألهمت والحب وحي يوم لقياك	رسالة الحسن فاضت في محياك
2 ـ من أين يا أفقي السامي طلعت بها	حقيقة، ما اجتلاها النور، لولاك
3 ـ كانت بنفسي ـ وقد طال المدى ـ حلما	فصورته لعيني اليوم، عيناك
4 ـ ثم أشهد الحسن يحنو من مودته	إلا صناعة أصباغ وأشراك
5 ـ حتى برزت به، في ظل معجزة	يضاعف الصدق معناها، بمعناك
6 ـ رؤى سماوية الآفاق، رسمها	ندى الطهر يتندى من شذاياك
7 ـ ونفحة من عبير الغيب ترسلها	للعالمين بسر الغيب، رياك
8 ـ وبسمة من أماني الخلد رقمها	لمهجتي طرفك الساجي ومغناك
9 ـ سحر الخيال بها، مفتون، معطلة	من أسر دنياه، مشغوف بدنياك
10 ـ دب الهوى، والمنى، مروي معانيها	رواعد الطهر شعرا من سجاياك
11 ـ يا جارة النيل ما فاضت شواطئه	سكرا وعربدة، إلا من حمياك
12 ـ ولا استهل شروع مرق صفحته	معالم وحدة، إلا بمغناك
13 ـ ولا سرت عبر مجراه، تسائله	إلا متلثم ـ في صمت الدجى ـ فاك
14 ـ ولا تنفس فجر، في خمائله	إلا مستهلا صبيه بمسراك
15 ـ والبدر ما رقدت عيناه في سنة	وجاب آفاقه، إلا لمرعاك
16 ـ ولا شدت شدري أيك ملابسه	إلا لتنعم بالتغريد أذناك
17 ـ يا نفحة النيل، يا أحلى روائعه	هل أنت من سحره؟ أم قد تبناك؟
18 ـ وهل ترعرعت طفلا في معاقله	أم كاهن في رؤى سيمنه رباك؟
19 ـ أم كنت بؤبؤة في يمه سحرت	فضاعت اليم مخمول وأشباك؟
20 ـ أم أنت حورية ضاقت بموطنها	فهاجرته صبح الضاحك الباكي؟
21 ـ أم أنت روح ملاك، حل في امرأة	فغادرت الملأ الأعلى، فآتناك؟
22 ـ فقصك النيل ـ في رفق ـ ليهبه	حيا، ووثقت تحوله، بنجواك؟
23 ـ أم أنت أسطورة قامت بفكرته	تحولت غادة، لما تمناك؟
24 ـ أم أنت من كرم بالخوص معتقة	قد انتعشت حياة، حين صفاك؟

25 ـ بل أنت من كل هذا جوهر عجب ... لطف، فقدرك الباري، وسواك
26 ـ يا فرحة النيل، يا أعياد شاطئه ... يا زهر واديه، يا فردوسه الزاكي
27 ـ يا ذخر ماضيه، من فن وعاطفة ... فيديه بهم لم تصب
28 ـ فأنت رمز حماه فتنة وهوى ... لكنه بهواه رهن يمناك
29 ـ جمعتما السحر ـ أسباباً ـ فأيكما ... في هوى قدره المحكي والحاكي؟
30 ـ كانت صحاياه في الماضي عرائسه ... فهالني أن أراه من ضحاياك
31 ـ يا سره المطوي، في صمت عزلته ... من ساق حب بعد عنى، فأشقاك؟
32 ـ خاطبته بصباك الغض، مترعة ... له كؤوس الهوى ـ صفو ـ وعاطاك
33 ـ شاقه الكشف عن أعلى (معابده) ... في عالم السحر ـ مرهوا ـ فركاك
34 ـ أسكرته، فاستجابت أريحيته ... فكشفت سنه للمعنى أسداك
35 ـ وطالما رغب التكرار مفتخرا ... أسمى دعائره، في فهم إدراك
36 ـ يا بنت آمون، هات السحر مختصرا ... من كرم حسنك، يلهي من تحداك
37 ـ سحراً يحث به قلبي الذي سكنت ... أنباضه، فاستوى حبا، وحياك
38 ـ فالسحر قبلك، قد خاضت موارده ... حتى تكشف عن نبعه جفناك
39 ـ يا أنس يا نبع أحلامي وملهمتي ... سر الجمال، تجلى، في مراياك
40 ـ يا هاتفا من ضمير الحب أشرق في ... قلبي بدعوته شمسا، فلباك
41 ـ ما النيل، ما عهده؟ ما الشط مرتميا ... بهن؟ ـ إلا إطار حول مغناك
42 ـ لو يسأل الشعر عن غاية بلغت ... حد الكمال ـ لما استثنى ـ رسماك
43 ـ يا فجر، يا بدر، يا زهر الصبى ابتسمت ... يا خمر، يا جمر، في إحساسي الذاكي
44 ـ ما كنت قبلك إلا صادحاً عصفت ... به الهموم، فلما صحت فضاك
45 ـ أربه الشعر نحت راتما، وصا ... متناغما، من معين السحر غذاك
46 ـ رمزا، من ملامح الحور، راعشة ... أصواته يتبارى فيه مهداك
47 ـ فناس بالشعر، إن يبدع به صوراً ... عن سائر حاكاك
48 ـ يا (شمس بولاق) ما أحلاك مطفئة ... غليل عاطفتي المصري، وأسلاك
49 ـ أنرت ليل حياتي، وأطلعت على ... قلب تحجر نورا، بعد تلقاك
50 ـ مر وعشك روحي كنت ولعتي ... سعادتي، مهما من قض حرداك

51 ـ وحسب صنعك إجلالاً لروعته ... أن لا يشبهك من بالروح سواك
52 ـ يا (شمس بولاق)، يا ينبوع فتنتها ... يا بسمة أشرقت، في مقلة الباكي
53 ـ عجبت فيك ـ وأسباب الهوى ـ قدر ... لا يحتمي أحد منه، ولا شاكي
54 ـ الحب قيثار، في صدرها القنا ... فكيف ألزمني قيدي، وخلاك؟
55 ـ ومن أنفذ في قلبي إرادته ... وقادني لمصيري، إذ تحاماك؟
56 ـ لم يعطني منك إلا الحسن همت به ... حتى استردك ـ غيران ـ وحاباك
57 ـ وأين قلبك؟ لم أسمع بخفقته ... صدى، ألم يغنه أني معناك؟
58 ـ وأين عطفك من جان غدرت به؟ ... بالله ما اختار أن يشقى بهواك
59 ـ وإنما كان مسالماً لغايته ... رمى به القدر الضاري، فوافاك
60 ـ يصل بي تيهك المرهوب، معتقد ... لم يمحه صمت حجم، وأنجاك
61 ـ ساقيه النظرة الأولى وعود مني ... صافٍ بسمك الثرى، وسقاك
62 ـ فكنت كأس الخمر منال شاربها ... وما أرى أن عقباه كعقباك
63 ـ فأنت أصعب منها وطأة بمحجتي ... وأنت أنسى جمار في أسراك
64 ـ وأنت أروى وأدوى، منذ نمت ... سم مراشفك الظمأى مولاك
65 ـ من هواك؟ من محرابك؟ ظامئة ... لمن حبيت بعشقي في حياتك؟
66 ـ أثم قلب سوى قلبي المعذب في ... هواك، أغريته حباً، وأغراك؟
67 ـ لو في وجهت الصامتي خلال هوى ... مخمورة بالأسى المطوي يغشاك
68 ـ هل أنت عاشقة ضاعت بغابتها ... حيرانة بين أزهار وأشواك؟
69 ـ أم أنت مسحورة أصماك ذو عنف ... أسعدته فربما أخرى وأشقاك؟
70 ـ أم أنت عابثة تلهو بطالبها ... وما أنا غير مفتون بمرآك؟
71 ـ أم أنت بالعقل أصعب مراهقة ... رأيت وانقيها ربما فساك؟
72 ـ ترنيها نفسه لأحبه من نعم ... مكشف من مباهجي، وأملاك
73 ـ وإنه واقع الدنيا وسبرها ... مجبراً بجبر جبار و...
74 ـ والشر قانونها في كل معترك ... وربما تخبره ثأراً ...
75 ـ فإن عيت ـ على ما فيك ـ عن دعه ... ضراوة الفتك لم يستره برداك
76 ـ يوحي، ولا تكتمي السر الدفين فقد ... وشى به لحظك الأسي، لمضناك

77 ـ فلقد تمشّر مصجوعاً بمطلبه   في من يحب، ويهواه، كمهواك
78 ـ بيني وبينك عهد ـ ما حفظت به ـ   يا لي من الحب أشجاني وأشجاك
79 ـ وقد يؤلف بين اثنين حرمهما   وربما باح محرور، لمواساك
80 ـ يا بنت حواء هل بالبدر ساقية   تغني، فيشربها، من ليس يغشاك؟
81 ـ من في مبيك في المعطاف ساهرة   والبدر والبحر فيه، من صداك
82 ـ وأنت أمس من فيه، وأسمته   للوجد، في كل حي حسن تصلاك
83 ـ فقد حملت عليك الوجد مرتقبا   معناك ودّاً، فلم أظفر بمعناك
84 ـ أظمأتني وصرفت الكأس ظالمة   عني، يشفر على العالين ضحاك
85 ـ أكلف ساه على ليث، واشتعلت   نار الشكوك بقلبي، في سواك
86 ـ يد بعيت ـ في ظل الأسى ـ عن   عن الحب، فارجوه، وأحشاك
87 ـ وأي عاليك أرجو، والطريق دجى   فتاهت بظلام اليأس، حالاك
88 ـ شربت منك بسمي، والطيب عني   عرف الجراح بقلبي، وهو مأواك
89 ـ أني انتهيت بحبي لم أجد فرحا   لي في هواك، ولا سلوى، فرحماك
90 ـ ألا أراك؟ ألا أصغي إليك؟ ألا   أصرخ سبحت هلالاتي لألقاك
91 ـ لم يلهني عنك في عمر من أرب   عمن نأى بك عن حبي، وألهاك؟
92 ـ يا بنت حواء إن أبعدت عامرة   وفي الخيال ـ على بعد ـ فأدناك
93 ـ وما الخيال بمحي عنك ماتيه   بكنفها بنشوة المحرور سداك
94 ـ طاسب من كبرياني فيك، فاحكمي   بالحب أرخص من لمري وأعلاك
95 ـ أنت الحياة بلونيها محببة   فما أرتك في بعضي وألساك
96 ـ فيت لي منك بالدنيا، وما وسعت   يوماً ـ يجود به للوصل مسراك
97 ـ يوماً هو العمر، والآمال، ليس به   إلا الكؤوس، والأشعاري، ولاك
98 ـ إني بما شئت بي يا فتنتي، أعل   من ظل مأساته بحبا لذكراك
99 ـ ما كنت يا قدري العاتي، سوى مرأة   من عمري بقلبي، لم توقاك

* * *

مراجع الدراسة(*)

أ ـ باللغة العربية:

1 ـ ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت 1952م.

2 ـ ابن زيدون، أحمد بن عبد الله: الديوان، تحقيق محمد سيد كيلاني، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1965م.

3 ـ ابن سينا، الحسين بن عبد الله: الشعر (رقم 9 من المنطق من كتاب الشفاء) تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966م.

4 ـ ابن فارس، أبو الحسين أحمد: الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية 1977م.

5 ـ ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق دي خويه، بريل، لايدن 1904م.

6 ـ ابن ماجه: سنن ابن ماجه، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1952م.

7 ـ أبو تمام: ديوان أبي تمام بشرح الصولي، تحقيق د. خلف رشيد نعمان، وزارة الثقافة والفنون، العراق 1978م.

8 ـ أبو حيان التوحيدي: كتاب الإمتاع والمؤانسة، تصحيح أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت 1953م.

(*) تم توثيق الدوريات والمجلات في الهوامش الخاصة بها في مواضعها من الكتاب.

9 - أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، بيروت 1979م
10 - الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة 1977م (ط4)
11 - البخاري، الإمام أبو عبد الله محمد: صحيح البخاري، دار الفكر (بلا تاريخ)
12 - الترمذي: سنن الترمذي، البابي الحلبي، مصر 1979م
13 - ثعلب، الإمام أبو العباس: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1964م
14 - الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1948م
15 - الجرجاني، الإمام عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1978م
16 - الحاكم: المستدرك، مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، بيروت، بلا تاريخ
17 - حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973م
18 - حسن، عباس: النحو الوافي، دار المعارف، مصر 1960م
19 - الحصري القيرواني: زهر الآداب، شرح د. زكي مبارك، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة 1953م
20 - خفاجي، محمد عبد المنعم: الشعر والتجديد، رابطة الأدب الحديث، القاهرة 1957م
21 - خليل حاوي (وآخرون): موسوعة الشعر العربي ج، شركة خياط، بيروت 1974م
22 - دمياطي، محمد: رجعة بن الأعشى (بلا ناشر ولا تاريخ نشر)
23 - الساسي، عبد السلام: الشعراء الثلاثة في الحجاز، مكة المكرمة 1368هـ
24 - نفسه: الموسوعة الأدبية، ج2، مكة المكرمة 1392هـ
25 - نفسه: شعراء الحجاز في العصر الحديث، نادي الطائف الأدبي، الطائف 1402هـ
26 - سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة 1981م

27 ـ شحاته، حمزة: شجون لا تنتهي، مطبوعات دار الشعب، القاهرة 197[illegible]م

28 ـ نفسه: حمار حمزة شحاته، دار [illegible]، الرياض 197[illegible]م

29 ـ نفسه: إلى ابنتي شيرين، تهامة، جدة 1400هـ (1980م)

30 ـ نفسه: رفات عقل، جمعه عبد الحميد مشخص، تهامة، جدة 1400هـ، 1980م

31 ـ نفسه: الرجولة عماد الخلق الفاضل، تهامة، جدة 1401هـ (198[illegible]م)

32 ـ الصولي، أبو بكر: أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر وآخرين، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت (بلا تاريخ)

33 ـ ضياء، عزيز: حمزة شحاته قمة عرفت ولم تكتشف، المكتبة الصغيرة، الرياض 1397هـ (1977م)

34 ـ العاني، سلمان: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ترجمة الدكتور ياسر الملاح، النادي الأدبي، جدة 1983م

35 ـ العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 195[illegible]م

36 ـ العقاد، عباس محمود: فصول من [illegible]، جمعها محمد خليفة التونسي، مكتبة الخانجي، مصر (بلا تاريخ)

37 ـ عيسى، حسن أحمد: الإبداع في الفن والعلم، عالم المعرفة، الكويت 1979م

38 ـ الغزالي، أبو حامد محمد: تهافت الفلاسفة المسمى معيار العلم، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة 1961م

39 ـ فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية 1980م

40 ـ الفارابي، أبو نصر محمد: جوامع الشعر، رسالة ملحقة بكتاب أرسطو في الشعر لابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة 197[illegible]م

41 ـ القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966م

42 ـ كابانس، جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق 1982م

43 كولريدج: النظرية الرومانسية في الشعر (سيرة ذاتية لكولريدج) ترجمها الدكتور عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر 1971م

44 المبرد، أبو العباس: الكامل، تحقيق د. زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر 1936م

45 المرزباني، محمد بن عمران: الموشح، تحقيق محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة 1985م

46 ـ المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس 1977م

47 نفسه: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت 1983م

48 ـ مصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، الكويت 1980م

49 ـ مغربي، محمد علي: أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، تهامة، جدة 1401هـ (1981م)

50 ـ نفسه: ملامح الحياة الاجتماعية في الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، تهامة، جدة 1402هـ (1982م)

51 ـ مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، تعريب الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس 1981م

52 ونسنك، أ. ي: المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، مكتبة بريل، ليدن، هولندة 1936م

ب ـ المراجع الأجنبية:

1 **Abrams, M H** The Mirror and the Lamp Oxford University Press, New York 1953

2 **Barthes, R** New Critical Essays (translated by R. Howard) Hill and Wang, New York, 1980

3 .... A Lover's Discourse (tran by R Horward) Hill and Wang, New York, 1983

4 ...... S/Z (tran. by R. Miller) Hill and Wang, New York 1974.

5 ...... The Pleasure of the Text (tran. by R. Miller) Hill and Wang, New York, 1975

6 ...... Writing Degree zero (tran. by A. Lavers and C. Smith) Hill and Wang, New York, 1983

7 ...... Elements of Semiology (tran. by A. Lavers and C. Smith) Hill and Wang, New York, 1983

8 **Ching, M.K.L.** and others (ed.) Linguistic Perspectives on Literature, Routledge and Kegan Paul, London, Boston, and Henley, 1980

9 **Culler, J.** Structuralist Poetics. Cornell University Press, Ithaca, New York 1982

10 ...... On Deconstruction. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1982

11 **Danato, E. and Mackesy, R.** (ed.) The Structuralist Controversy. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982

12 **Derrida, J.** Writing and Difference. University of Chicago Press, Chicago, 1978

13 ...... Of Grammatology. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1976

14 **Dreyfus, H. and Rabinow, P.** Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. The University of Chicago Press, 1983

15 **Empson, W.** 7 Types of Ambiguity. New Directions, New York 1966

16 **Frye, N.** Anatomy of Criticism. Princeton University Press, New Jersey, 1973

17 **Hawkes, T.** Structuralism and Semiotics. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1977

18 **Jakobson, R.** Closing Statement: Linguistics and Poetics. Published in reference No. 29

19 **Jameson, F.** The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton University Press, Princeton, N.J. 1974.

20 **Jung,** C.G. The Portable Jung (ed. by J. Campbell). Penguin Books 1982

21 **Leech, G.**, Semantics. Penguin Books. England 1974.

22 **Leitch, V B.**, Deconstructive Criticism. Columbia University Press, New York 1983

23 **de Man, P.** Blindness and Insight (Vol. 7 of Theory and History of Literature University of Minnesota Press, Minneapolis. 1983

24 **Pettit, P.**, The Concept of Structuralism. University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1977

25 **Piaget J.** Structuralism tran. by C. Maschler Harper Colophon Books New York, 1970

26 **Riffaterre, M.** Models of the Literary Sentence Published in reference No. 32

27 **Scholes, R.** Structuralism in Literature Yale University Press, New Haven, 1974

28 ----- Semiotics and Interpretation. Yale University Press, New Haven, 1982

29 **Sebeok, T A.** (ed.) Style in Language The Massachusetts Institute of Technology Cambridge Mass. 1978

30 **Sturrock J.** (ed.) Structuralism and Science Oxford University Press, Oxford, New York, 1981

31 **Todorov, T.** Introduction to Poetics (Vol. 1 of Theory and History of Literature University of Minnesota Press Minneapolis 1982

32 ----- French Literary Theory Today Cambridge University Press, Cambridge. 1982

33 **Todorov T. and Ducrot, O.** tran. by C. Porter Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1983

• • •

كلمة شكر

لأن المخطوط من أعمال حمزة شحاتة أضعاف المطبوع، ولأن المطبوع أصابه تصحيف وتحريف شوّه بسببه الشكوك، فإني احتجت إلى العودة إلى ما حفظ من إنتاج الأديب وأعانني على ذلك بعض الأدباء الذين أود أن أعبّر عن خالص شكري وامتناني لهم لإمدادي ببعض مواد الكتاب، وعلى رأسهم يأتي الأستاذ عبد الله عمر خياط الذي زودني بثلاثة مقالات كاملة هي صور لنصوص أدبية بعضها مخطوط وبعضها منشور في جريدة عكاظ، عندما كان الأستاذ خياط رئيس تحريرها، وأتت أهمية ذلك من كونها أول استجابة ألقاها من أحد عارفي حمزة شحاتة، وقد أثبت في مقدمة بحث الحاجة إلى هذه النصوص ودورها، ولكنه وشك أن أصرف نظري عن هذه الدراسة بسبب ندرة ما وجدته من آثار أدبية مخطوطة لشحاتة. ويكبر موقف الأستاذ خياط في نفسي إذا ما قارنته بموقف حريص كثير من أصدقاء شحاتة وذويهم ممن لديهم نسخ من ديوانه المخطوط ولكنهم لم يستجيبوا لمحاولاتي معهم في أن يمدوني بصور من الديوان وهؤلاء هم الأساتذة عبد الحميد مشخص، ومحمد نور جمجوم، ومحمد علي مغربي.

وكم أنا مقدّر أيضاً تجاوب أساتذة حريصين معي مثل الأستاذ محمد حسين زيدان والشاعر محمود عارف الذي لم يترك سبباً للتعاون إلا وسلكه، والأستاذ عبد الله عبد الجبار. وقد منحني الثلاثة من وقتهم وتفضلوا علي بكل ما أمكنهم تذكره عن صديقهم الأثير حمزة شحاتة، وسمحوا لي بأن أسجل الأحاديث كي أرجع إليها عند الدراسة. كما أمدني الأستاذ عبد الجبار بإحدى القصائد الطويلة، فلهم عظيم حمدي وأكبره.

ولا يفوتني هنا أن أنوّه بجميل التشجيع الذي لقيته من الأستاذ محمد سعيد

بالتفصيل حيث استعنت بوساطة صديقي الدكتور فهمي حرب لبعث إليّ صوراً لبعض ما لديه من شعر مخطوط لشحاته وإني لأسجل شكري له وللدكتور فهمي حرب على هذا التجاوب الكريم.

كما أني مدين بالشكر الجزيل للأخت الفاضلة شيرين حمزة شحاته على تجاوبها معي تجاوباً فاق توقعي بأن تحدثت إليّ عن والدها بكل صراحة ووضوح وتفصيل كما أنها أمدتني بصورة من الديوان المخطوط (أو بعضه) ولقد كان امتناني بتصريحها ممزوجاً بفاجعتي بأنها صورة للمرحوم والدها في صدقه ووفائه والتزامه تمسكاً أن المعرفة هي فوق كل اعتبار. ولقد كانت الأشرطة الثلاثة التي خرجت بها من شيرين خير معين لي على تصوّر حاله وانقطاعه في معاناته، وقد كنت لا أعلم عنه شيئاً.

ولا أنسى صاحبي المعالي الأستاذ عبد الله بلخير والأستاذ حسين عرب وحديثهما إليّ عن بعض ما يعرفانه عن حمزة شحاته.

أما أخي وصديقي الفاضل الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين فقد كان معي وبجانبي، وكان عيني إذ غبت، وذاكرتي إذ نسيت. وما صنعه من أجلي ومن أجل إخراج هذه الدراسة هو صنيع لا تفي الكلمات بتصويره، ولا تفي معاني الشكر عن إيفائه حقه، وليس له إلا دعواتي الصادقة بأن يجزيه الله عني خير الجزاء.

وختاماً أسجل هنا صدق الرضى والامتنان لزوجتي العزيزة التي تغرّبت من أجلي كي أنجز دراستي هذه وتحملت عني كثيراً من أعباء عمل مقارنة النصوص المخطوطة بعضها ببعض وتطبيع مسوّدات الكتاب الأولى ومراجعتها، وكانت تحملها بصمت وتصبر به دائماً في صبر على أعباء الدراسة. وكلمات الشكر لن توفيها حقها، ولكنها هي ترى أن جزاءها هو خروج الكتاب إلى الناس بصورة تُرضي طموحاتنا معاً. أرجو ألا يخيب ظنها.

والله الهادي وفيه الرجاء ومنه التوفيق

عبد الله محمد الغذامي

بيركلي كاليفورنيا

بلومنجتون ـ أنديانا

من 22/ 8/ 983م إلى 24/ 8/ 1984م

كشاف تفصيلي بمواد الكتاب

فهرس مفصل بمباحث الكتاب الرئيسة وأسماء الأشخاص منهجيًّا حسب ترتيب ألف بائي موضح فيه أرقام الصفحات التي وردت فيها. وهو فهرس يشمل مواد نص الكتاب دون الهوامش. ولم أورد في هذا الفهرس اسم محمد شحرور وذلك لطغيانه على مادة الكتاب بدءاً من مقدمته.

(ب)

• • •

فهرس الموضوعات

كتب أخرى للمؤلف

1 ـ الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1987م.

2 ـ الموقف من الحداثة ومسائل أخرى (دراسات وبحوث في النقد ومشكلاته). جدة 1987م.

كتب صادرة عن المركز الثقافي العربي (بيروت والدار البيضاء)

3 ـ الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي). الطبعة الثانية، 2005.

4 ـ حكاية الحداثة. الطبعة الثالثة، 2006.

5 ـ المرأة واللغة. الطبعة الثالثة، 2006.

6 ـ المرأة واللغة ـ 2 (ثقافة الوهم). الطبعة الثانية، 2000.

7 ـ المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربي). الطبعة الأولى، 1994.

8 ـ النقد الثقافي (قراءات في الأنساق الثقافية العربية). الطبعة الثالثة، 2006.

9 ـ تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. الطبعة الأولى، 2000.

10 ـ القصيدة والنص المضاد. الطبعة الأولى، 1994.

11 ـ حكاية سحارة. الطبعة الأولى، 1999.

12 ـ تشريح النص ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. الطبعة الثانية، 2006.

عبد الله الغذّامي

الخطيئة والتكفير

لقد أثار هذا الكتاب عند صدوره، الكثير من النقاش دفاعاً أو هجوماً، وقد أثار جدالاً واسعاً بين التقليديين والحداثيين عند طرحه لمفاتيح النقد الحديث: البنيوية/السيميولوجية/التشريحية. وهي المفاتيح/المفاهيم التي حكمت القراءة النقدية في النصف الثاني من القرن العشرين.

وإضافة إلى التنظير الأدبي الحديث، قدم الغذّامي في هذا الكتاب تطبيقاً لاستخدام هذه النظريات في قراءة النص، قراءة تستند إلى الشفرات الدلالية وتفكيك وحدات النص/القصيدة وتشريحها ثم إعادة تركيبها، ليجمع في هذا الكتاب بين التنظير والتطبيق.

ISBN 9953-68-152-X



المركز الثقافي العربي
ص ب ٥١٥٨/١١٣ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب